Studien zur Oberrheinischen Barockskulptur

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

BENNO GRIEBERT

aus Berlin

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1934.

Tag der Promotion: 10. Mai 1935.

Druck: Richard Paland, Berlin NW 21, Emdener Str. 55

77

* 37924.

Referenten: Prof. Dr. A. E. Brinckmann
Prof. Dr. G. Rodenwaldt

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Johann Michael Winterhalter

Leben und Werk

Vöhrenbach 1
Neudingen 7
Ettenheimmünster 8
Waldkirch 11
Donaueschingen 25
Die Freiburger Skulpturen 28

Der Stil 30

Joseph Anton Hops

Leben und Werk

Villingen 44
Donaueschingen 55
Verschollene und zugeschriebene Werke 59

Der Stil 64

Johann Martin Hermann 73

Literaturverzeichnis 80

Einleitung

Das weite Gebiet der deutschen Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts ist erst in den letzten Jahrzehnten durch die kunsthistorische Forschung erschlossen worden. Klassizismus und Romantik, verschieden in der historischen Blickrichtung, aber einig in der Verneinung und Verdammung deutscher Kunst des Barock und Rokoko, haben bewirkt, daß im Verlaufe eines Jahrhunderts die Namen fast aller Künstler aus der Erinnerung ausgelöscht und viele ihrer Werke durch kirchlichen und weltlichen Liberalismus oder neugotischen Stilfanatismus vernichtet, entstellt oder in alle Winde verstreut wurden.

Von den Bildhauern konnten nur wenige Künstler wie Schlüter, Donner, Wagner, deren Formensprache einem klassizistisch gesinnten und späterhin renaissanceverpflichteten Zeitalter noch erträglich war, ihren Namen in der kunsthistorischen Literatur des 19. Jahrhunderts behaupten.

Erst durch die grundlegenden Publikationen von Gurlitt, Biermann, Brinckmann, Feulner ist der deutschen Malerei, Skulptur und Architektur des Barock Gerechtigkeit geworden. Dadurch sind nicht nur zwei Jahrhunderte deutscher Kunstgeschichte der Vergessenheit entrissen worden, sondern man hat darüber hinaus in der Wunderwelt des deutschen Rokoko eine der großartigsten, schöpferischsten Leistungen deutscher Geistigkeit und deutschen Formenwillens erkannt.

Seitdem ist ein Gebiet des deutschsprachigen Kulturkreises nach dem anderen oft in mühsamer Arbeit durchforscht und Leben und Werk verschollener Künstler in einer Fülle von Monographien und Aufsätzen neu dargestellt worden. Und trotzdem ist der große Reichtum an Kunstwerken besonders in den Landkreisen noch nicht erschöpfend untersucht.

Eines dieser Gebiete, das die Erforschung der Barockskulptur und -Malerei kaum berücksichtigt hat, ist der Schwarzwald, besonders der Teil nördlich des Feldberges[1].

„Von der provinziellen Skulptur des Oberrheins wissen wir noch nicht viel. Eine vorzügliche Kraft muß Joh. Michael Winterhalter von Vöhrenbach, der Bruder des Olmützer Bildhauers, gewesen sein. Unter seinen Apostelfiguren in Donaueschingen sind großgesehene Gestalten von monumentaler Gesinnung. Sein Mitarbeiter in Donaueschingen, Jos. Anton Hops von Mietingen, pflegte den knittrigen aufgelösten Stil des volkstümlichen Barock."

Diese wenigen Sätze schreibt Feulner in seinem für die Kenntnis und Beurteilung der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts grundlegenden Handbuch über die beiden bedeutendsten Bildhauer des nördl. Schwarzwaldes[2].

Das Inventar der Kunstdenkmäler, sonst für die Spezialforschung ein unentbehrlicher Wegweiser, ist für die Schwarzwaldkreise in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden, vernachlässigt also die Kunst nach dem dreißigjährigen Kriege fast vollständig. J. M. Winterhalter wird überhaupt nicht, J. A. Hops einmal erwähnt. Auch das Handbuch Dehios ist für dieses Gebiet, da es zum größten Teil den Angaben des Kunstdenkmälerverzeichnisses folgt, keine ausgiebige und zuverlässige Quelle. Das wenige, was bisher über die Barockskulptur Badens geschrieben wurde, findet sich in Kirchenmonographien, Lokalzeitschriften und Zeitungsaufsätzen verstreut. Vor allem wäre hier die Geschichte der Pfarrkirche zu Donaueschingen von Feurstein zu nennen[3]. Feurstein hat das große Verdienst, zuerst auf die verschollenen Barockkünstler des Schwarzwaldes hingewiesen und einen großen Teil ihres Werkes stilkritisch und archivalisch untersucht und festgelegt zu haben

Es soll nun die Aufgabe dieser Arbeit sein, Leben und Werk der beiden oben erwähnten Bildhauer monographisch darzustellen, sich über ihre künstlerischen Leistungen, die weit über dem Durchschnitt provinzieller Kunstübung stehen, Klarheit zu verschaffen und ihre Herkunft, Schule, Werkstatt, ihre Berührungen und Beziehungen

[1] Im südl. Teil des Schwarzwaldes, in den Kreisen Lörrach und Waldshut sind durch Kriegswirren und den benachbarten Zwinglianismus keine bedeutenden Denkmäler der Barock- und Rokokoskulptur vorhanden.

[2] Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929, S. 95.

[3] Heinrich Feurstein, Die Kath. Stadtkirche zum hl. Johannes dem Täufer in Donaueschingen 1724—1924, Donaueschingen 1925, S. 40 ff.

mit anderen zeitgenössischen Künstlern zu untersuchen. Die Beurteilung und Wertung der Schwarzwälder Barockskulptur wird dann für das Verstehen des Charakters der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts nicht ohne Bedeutung sein. —

Ein methodisch sicherer Weg, den Werdegang eines der Nachwelt unbekannten Bildhauers zu rekonstruieren, ist zunächst die Zusammenstellung der verstreuten Denkmäler figuraler Plastik nach stilistischen Gesichtspunkten. Dann wird man versuchen, falls Signaturen nicht vorhanden sind, durch archivalische oder literarische Ueberlieferungen den Namen des Künstlers zu fixieren, um dann seine Herkunft und Heimat, seine Lebensdaten feststellen zu können.

Diese Vorarbeiten nun in ihrem Ablauf zu schildern, würde das gewonnene Bild verunklären, daher soll in der vorliegenden Arbeit das zusammengetragene und verarbeitete Material, aus dem sich als Ergebnis die Persönlichkeit des Künstlers herauskristallisiert, in geordneter Form, in seiner historischen Entwicklung vorgetragen werden. Auch die durch stilkritische Untersuchungen zugeschriebenen Werke sollen, soweit sie mit ihrem ursprünglichen Bestimmungsort noch in Zusammenhang stehen, sich dem Entwicklungsgange einordnen. Am Ende des historischen Tatsachenablaufes werden dann die Fragen nach Formgestaltung und Gesinnung, nach Zeitgeist und Stilprägung zu beantworten sein.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550816_0059

JOHANN MICHAEL WINTERHALTER

Leben und Werk

Vöhrenbach

Die erste Erwähnung eines Bildhauers Barthel Winterhalter findet sich in den Akten der Pfarrei Hüfingen im Fürstenbergischen Archiv zu Donaueschingen[4]. In einem Verding vom Jahre 1662 verpflichtet sich Barthel Winterhalter, Bildhauer von Neukirch, einen Rosenkranzaltar für die Pfarrkirche zu liefern. Sein Lohn soll anstatt der geforderten 75 fl. nur 50 fl. betragen. Der dem Aktenstück beiliegende Riß zeigt die von Engeln gekrönte Madonna in den üblichen barocken Medaillonrahmen gestellt. Der Altar selbst ist nicht mehr vorhanden, auch andere Werke lassen sich nicht archivalisch nachweisen.

Nun befindet sich in einem Ausgabenbuch des Pfarrhauses in Donaueschingen folgende Notiz:

„No. 20. dem Mahler von Villingen wegen newgemahlter auferstehung samt schlosser und anderer arbeith L. Zettel zalt den 22ten May Anno 1705 . . . . . 9 fl. 6¼ x.

No. 21. dem Bildthawer in Verenbach wegen vorermelt gemachtes Bildtnus laut Ztt. zalt den 2ten July 1705 . 5 fl., 8 b. 2½ x."

Dieses „Bildtnus", es kann sich wegen des geringen Preises nur um eine mittelgroße Skulptur handeln, an der seltsamerweise Schlosserarbeit verrichtet wurde, ist sicher identisch mit der Barockstatue des auferstehenden Christus, die sich heute in der neuen Pfarrkirche in Donaueschingen befindet, denn am Scheitel des Christuskopfes ist ein starker eiserner Haken eingelassen, an dem der Auferstehende am Himmelfahrtstage in die Höhe des Kirchenchores gezogen wurde.

[4] F. Fürstenberg. Archiv, Donaueschingen, Hüfingen: Fasc. 4 Ie.

Christus, auf Wolken stehend, hebt die rechte Hand segnend empor, die Linke umfaßt die Fahne. Er ist fast unbekleidet, ein leichter Schurz bedeckt die Lenden, und ein weiter Mantel um den linken Oberarm geschlungen, fällt, nur leise von einem Windhauch bewegt, in mächtigen Wellenfalten herab. Ein scharfbeobachtender Naturalismus, der an spätgotische Vorbilder[5] gemahnt, läßt Einzelheiten der Körperbildung wie Nabel, Rippen, Schlüsselbein und Kehlkopf prägnant nachtastbar modellieren. Der Kopf ist von Locken umrahmt, die sich in kalligraphischer Korrektheit in den Nacken rollen, der Bart endet in zwei symmetrische volutenartige Löckchen. Der Mund, in dem Zunge und Zähne sichtbar werden, ist zum Sprechen leicht geöffnet. Diese detaillierte Beschreibung läßt eine Reihe charakteristischer Stilmerkmale erkennen, die den Weg zu stilverwandten Werken zeigen werden.

Zunächst gilt es, die Anonymität des Bildhauers von Vöhrenbach zu lüften.

In den Kirchenbüchern des nordwestlich von Donaueschingen gelegenen Vöhrenbach wird um das Jahr 1700 nur ein Bildhauer erwähnt, und dieser heißt: A d a m Winterhalter. Sein Geburtsdatum ist nicht verzeichnet, auch nicht das Datum seiner Heirat mit der Elisabeth Sträubin. Zuerst wird er 1696 als Trauzeuge seiner Schwägerin Anna Sträubin erwähnt. 1697 wird Adam Winterhalter als Taufpate „Bildhauer" genannt. Taufpate ist er elfmal. Das Taufregister weist selbst fünf Söhne von ihm auf: Mathias, Antonius paduanus, Joes Georgius, Josephus und Michael, von denen die beiden letzten den väterlichen Beruf ergriffen haben. Joseph, geb. am 10. 1. 1702, der später in Mähren ansässig wird, und Michael, geb. am 7. 9. 1706, der Erbe der väterlichen Werkstatt. Bei allen Eintragungen im Taufbuch wird Adam Winterhalter stets „statuarius" genannt. Sein Todesdatum ist der 29. 3. 1737. Das Totenbuch widmet ihm einen ehrenden Nachruf[6].

Aus diesen Daten der Familiengeschichte geht zunächst hervor, daß Adam Winterhalter bereits verheiratet in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts nach Vöhrenbach gekommen ist. Wo er vordem ansässig war, ist nicht bekannt, es ist aber anzunehmen, daß er aus dem nur wenige Stunden von Vöhrenbach entfernten Neukirch

[5] Vergl. Deutsches Museum Berlin, Nr. 5918 Christus als Auferstandener, Niederbayrisch um 1520.

[6] Adamus Winterhalder, optimae vitae et famae vir, civis huius et peritis sculptor, aetate et senio confectus inque Dei voluntatem optime consignatus et sacris Mysteriis munitus immortalitem ingreditur 29. 3. 1737.

stammt und hier als Sohn des bereits erwähnten Bildhauers Barthel Winterhalter um 1660 geboren ist. Gestützt wird diese Hypothese durch zwei Tatsachen. Erstens: Die Patin der Kinder Adams, Maria Furtwänglerin, heiratete 1692 nach Vöhrenbach. Als ihr Heimatsort wird im Trauungsvermerk „de Neikirch" angegeben. Da es die Regel war, die Taufpaten aus dem engeren Familienkreise zu nehmen, lassen sich hierdurch verwandtschaftliche Beziehungen zu Neukirch vermuten.

Zweitens läßt sich in der Chronologie der Vöhrenbacher Winterhalter die Bildhauertradition bis ans Ende des 19. Jahrhunderts verfolgen. Die Werkstatt vererbte sich in direkter Linie stets vom Vater auf den Sohn. Solche Werkstattradition ist aber besonders im 16., 17. und 18. Jahrhundert fast immer die Regel gewesen, sodaß man schon daraus schließen kann, daß Adam Winterhalter nicht der erste Bildhauer seiner Familie gewesen ist, sondern als Sohn des Neukircher Bildhauers nur die handwerkliche Tradition seiner Familie fortsetzte. Leider liefern die Kirchenbücher von Neukirch dafür nicht den dokumentarischen Beweis. Das Taufbuch weist infolge der Kriegswirren des 17. Jahrhunderts besonders in den Eintragungen zwischen 1621—1659 große Lücken auf, sodaß sich weder das Taufdatum Adams noch Barthel Winterhalters, der um 1630 geboren sein könnte, ermitteln läßt.

Ueber die künstlerische Tätigkeit Adam Winterhalters ist weiter nichts überliefert, Werke von ihm nicht urkundlich gesichert.

Hier muß nun die vergleichende Stilkritik einsetzen, die von dem auferstehenden Christus, der als ein Werk des Vöhrenbacher Bildhauers, also Adam Winterhalters, erkannt wurde, auszugehen hat.

Die 1711 erbaute Pfarrkirche in Vöhrenbach enthält drei Barockaltäre, einen Hochaltar und zwei Seitenaltäre, die in ihrem architektonischen Aufbau offenbar auf denselben Entwurf zurückgehen, deren figuraler Schmuck stilistisch verschieden, auf die Hände zweier Künstler hinweist.

Der Hochaltar weicht in der Konzeption nicht von dem landläufigen, schematischen Altartypus ab. Je drei Säulen, auf dem Grundriß eines gleichschenkligen Dreiecks stehend, tragen stark verkröpftes Gebälk, das über dem Altarblatt durch einen Rundbogen verbunden ist. Darüber als Bekrönung noch einmal derselbe sechssäulige Aufbau in verkleinertem Maßstabe. Links und rechts auf separaten Sockeln, aber mit ihren Konturen in die Umrißlinie des Altars eingespannt, die lebensgroßen Statuen des hl. Petrus und

Paulus. Dementsprechend auf dem Gebälk der hl. Georg und Johannes d. T. Ornamentik ist sehr sparsam verwendet. Außer den korinthischen Kapitellen belebt nur ein verschlungenes, krauses, falschverstandenes Rocailleornament, das wie ein Rudiment der barocken „Altarohren" wirkt, die starre Tektonik des Altars.

Die Skulpturen zeigen nun sehr deutlich die Stilmerkmale des Donaueschinger Christus. Hier wie dort das rauschende in Wellen aufgeworfene Gewand, das zwar jetzt etwas kleinteiliger gefältet und geknittert erscheint, gemeinsam fernerhin die kalligraphische feinziselierte Behandlung des Haupt- und Barthaares, der geöffnete Mund mit Zunge und Zähnen, die hochgezogenen Augenbrauen und der nach oben gerichtete schmerzvoll sehnsüchtige Blick. Ein Blick, der nicht in innerlicher leidenschaftlicher Erregung den geistigen Kontakt mit dem Ueberirdischen sucht, sondern der in dumpfer demütiger Ergebenheit sich gläubig und bescheiden dem Höchsten unterwirft. Diese geistige Passivität und Primitivität prägt sich auch in Körperhaltung und Gestus aus, während Bewegung und Aktion fast ausschließlich durch die Dynamik des wehenden, wirbelnden Gewandes erzeugt wird.

Den Altarskulpturen schließen sich noch die Statuetten der beiden Zunftpatrone des hl. Jakobus und Crispinus an, die jetzt über dem Chorgestühl angebracht sind. Der hl. Jakobus ist in Körperhaltung und Gestus eine Wiederholung des Johannes vom Hochaltar.

Zwei lebensgroße Darstellungen von Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe, heute auf dem Dachboden des Pfarrhauses stehend, ordnen sich ebenfalls dem vorhandenen Werke Adam Winterhalters ein, das uns genügt, um die Eigenwilligkeit seiner künstlerischen Handschrift klar und deutlich ablesen zu lassen[7].

Adam Winterhalter, in der provinziellen Werkstattradition aufwachsend, ohne spürbare Anregungen und Einflüsse eines verfeinerten, vergeistigten internationalen Barock, schafft sich in der Abgeschiedenheit des Schwarzwalddorfes eine eigene persönliche Formensprache, die ihn über die Gebundenheit und Enge einer bäuerlichen, provinziellen Gestaltungsweise herauswachsen läßt. Zwar ist Faltengebung, Haarbehandlung ort- und zeitstilistischen Bedin-

[7] Dem gleichen Stil gehören noch die Statuen eines hl. Joseph in Donaueschingen und einer hl. Appolonia in Allmendshofen an. Ferner eine in der Fassung stark ruinierte Madonna mit Kind auf Konsole, ebenfalls auf dem Dachboden des Pfarrhauses in Vöhrenbach.

gungen unterworfen, aber die geschickte Organisation des Gewandes am Körper, die Akzentuierung und Unterstreichung der Hände, die die Attribute halten, durch Faltenwürfe und Gewandbahnen, wie die Kontrastierung des erregten Faltenspiels zu den Funktionen des Körpers lassen den überlegenden, komponierenden, wirkungsbewußten Bildhauer erkennen. —

Wenn wir nun nach dem kurzen Blick auf die Familie uns dem Sohn und Erben der Werkstatt Johann Michael Winterhalter, dem unser Hauptinteresse gilt, zuwenden, so soll zunächst das Bild seines Lebens und Werkes gezeichnet werden. Das Problem seiner künstlerischen Herkunft, die Entwicklung und Einordnung seines Stils wird dann zu erörtern sein, wenn sein Werk in seiner Gesamtheit vor uns liegt.

Die Kirchenbücher von Vöhrenbach geben über Joh. Michael Winterhalter erschöpfend Auskunft. Geboren ist er am 7. 9. 1706 und auf den Namen Michael getauft. 1724 und 1726 ist er selbst Taufpate. Am 8. 2. 1734 heiratet er Maria Scherzingerin, die ihm in der Ehe sechs Kinder schenkt, von denen der 1745 geborene Anton die Bildhauertradition der Familie fortsetzt, während Joseph, geb. 1743, sich als bedeutender Kirchenmaler einen Namen macht.

Bei der Eintragung der Geburt seiner letzten Tochter Katharina wird der Vater zum ersten Male Joh. Michael genannt.

Das Totenbuch verzeichnet kurz: „Hanss Michael Winterhalter, gestorben 12. 5. 1759."

Aus diesen Daten geht hervor, daß Winterhalter, ausgenommen die Jahre zwischen 1726 und 1734, wohl dauernd in Vöhrenbach ansässig gewesen ist. Wenn wir die um das Jahr 1730 liegenden Lehr- und Wanderjahre, von denen im anderen Zusammenhange noch ausführlich die Rede sein wird, vorläufig außer Acht lassen, so ergibt sich zwangsläufig die Vermutung, daß der 1734 in Vöhrenbach jungverheiratete Meister zunächst in der Werkstatt des Vaters mit gearbeitet hat, um nach dessen Tode (1737) Werkstatt und Aufträge zu übernehmen. Diese Vermutung wird durch den Vergleich der Seitenaltäre mit dem Hochaltar in Vöhrenbach bestätigt. Es ist bereits erwähnt worden, daß die Altäre, trotzdem sie im architektonischen Aufbau auf einen Entwurf zurückgehen, in Skulptur und Ornamentik stilistische Unterschiede aufweisen. Diese Unterschiede, welche die Figurenwelt der Seitenaltäre von der des

Hochaltars trennen, sind in erster Linie formaler Natur; Körperhaltung, Kopftypus, Gewandbehandlung zeigen den Stilwandel am deutlichsten.

Der hl. Joachim, die reifste und großartigste Gestalt unter den Seitenaltarskulpturen, trägt ein Gewand, das sich fast faltenlos in großen Flächen dem Körper anschmiegt, nur dort, wo es wie ein Turban um den Kopf geschlungen wird, bildet es scharfgratige, gradlinige Faltenstege. Der feierliche Ernst, der dem bärtigen Antlitz des Greises einen würdigen, hoheitsvollen Ausdruck verleiht, die feingliedrigen, ganz persönlich empfundenen Hände, die im nächsten Augenblick das Kind, das mit seinem Händchen den schützenden Halt sucht, behutsam fassen werden, die starke rhythmische Ponderierung des Körpers sind die äußeren Kennzeichen eines Stiles, der zwar seine Kraft aus heimatlicher Erde zieht, dessen Wurzeln aber durch die belebenden Ströme fremder Quellen gespeist wurden.

Völlig verschieden ist schließlich noch die Auffassung und Behandlung des nackten menschlichen Körpers, wie es ein Vergleich des hl. Sebastian vom rechten Seitenaltar mit dem auferstehenden Christus in Donaueschingen zeigt; keine knochige, eckige Magerkeit eines asketischen Körpers, sondern schwellende volle Rundungen eines muskulösen Aktes, bei dem jedes Gelenk, jede Muskulatur sorgsam studiert und mit anatomischer Genauigkeit modelliert ist.

Merkwürdig ist nun, daß das Ornament der Seitenaltäre in Erfindung und Verwendung keine neuen Gedanken und Formvorstellungen aufzuweisen hat. Schwerfällige Voluten in Verbindung mit dickem, fleischigem Akanthusblattwerk erwecken den Eindruck einer früheren, altertümlichen, hier noch stagnierenden Stilstufe, eine scheinbare Diskrepanz, die späterhin ihre Erklärung finden wird.

Nach diesen Feststellungen ergibt sich nun für die Bestimmung der Vöhrenbacher Altäre folgendes Resultat: Der Vater Adam Winterhalter ist mit der Innenausstattung der Pfarrkirche beauftragt worden. Er selbst liefert den Hochaltar, dessen Entstehungszeit um 1735 anzusetzen ist. Nach dem Tode Adams übernimmt der Sohn Werkstatt und Auftrag und arbeitet um das Jahr 1740 die Skulpturen der Seitenaltäre[8].

[8] Einen terminus ante erhalten wir durch die Nachricht, daß der Sebastiansaltar 1747 gefaßt wird.

Diese auf Grund des lokalhistorischen Tatsachenbestandes aufgestellte Hypothese findet bei der stilkritischen Untersuchung eines archivalisch gesicherten Werkes Joh. Michael Winterhalters ihre Bestätigung. Wir wollen daher in der chronologischen Entwicklung und Darstellung des Gesamtwerkes inne halten, um uns zunächst eine feste Position zu verschaffen suchen, von der wir dann stilistische Brücken zu anderen Werken schlagen können.

Neudingen

Das einzige Werk Joh. Michael Winterhalters, das wir archivalisch nachweisen können und das sich noch heute an seinem Bestimmungsort befindet, ist der Hochaltar in der Neudinger Pfarrkirche.

In einem Schreiben der fürstlich Fürstenbergischen Kammer an das Hüfingische Oberamt vom 28. März 1747[9] wird mitgeteilt, daß der Bildhauer von Vöhrenbach Joh. Michael Winterhalter untertänig zu vernehmen gegeben habe, daß ein neuer Altar zu Neudingen aufgerichtet werden und die erforderliche Bildhauerarbeit einem Bildhauer von Rottweil verdingt werden solle, mit der ergebensten Bitte, daß ihm als einen auf dieser Kunst wohlgewanderten Untertan diese Arbeit vor einem andern zugedacht werden möchte. Die fürstliche Kammer billigt das Gesuch mit folgender Begründung: „wann wir nun dessen unterthänigstes Anbringen der billigkeit gemess zu meyn verfinden, unss benebenst wissendt ist, dass Er diese seyne erlehrnte Kunst gar wohl verstehe, also habt Ihr auch ihm Johann Michael Winterhalteren, fahls Er sich zu einem gleichmessig leidentlichen accord bequemen würdt, vorgenantliche arbeith vor anderen besonders vor einem frembden zu veraccordieren. Daran vollziehet Ihr unseren gnädigsten Willen und wir sind Euch mit gnade wohl und gewogen."

Es ist nun mit Sicherheit anzunehmen, daß das höfliche und energische Schreiben der Kammer seine Wirkung nicht verfehlt hat und daß der Hochaltar dem Vöhrenbacher Bildhauer „veraccordiert" wurde.

Die beiden lebensgroßen Holzskulpturen des hl. Andreas und des hl. Johannes über den Seitentüren des Neudinger Hochaltars zeigen nun augenfällig die Stilmerkmale der Vöhrenbacher Seitenaltarfiguren, besonders in einem Vergleich des Andreas mit dem hl.

[9] F. Fürstenberg. Archiv, Donaueschingen. Hüfingen: Fasc. 5, II.

Joachim. Es ist derselbe würdevolle, ernste Kopftypus mit dem in der Mitte geteilten herabwallenden Bart, der nicht wie bei Adam Winterhalter aus einzelnen linear gezeichneten Strähnen besteht, sondern bei dem die Barthaare summarisch, malerisch gesehen, weich und wattig auf die Brust herabfallen. Gemeinsam auch der über den Kopf gezogene Mantel, der das Antlitz des Heiligen in das geheimnisvolle, unbestimmte Dunkel seines Schattens hineintauchen läßt. Das Gewand wird auch hier in großen Bahnen um den Körper gelegt und nur da, wo die Gewandfläche durch ein vorgestelltes Bein, durch ein Ausbiegen der Hüfte, durch ein Aufstauchen auf den Boden Faltenschiebungen verursacht, knickt und bricht das Tuch zu schmalen, gratigen Stegen um. Nirgends stößt das Gewand selbständig, aktiv in den Raum vor, und selbst dort, wo um die Hüfte des Johannes ein mächtiger Mantelbausch gerafft ist, der mit seinem Ueberschlag und seiner Faltenglocke vom Körper hinwegstreben will, wird die Draperie wie von einer entgegengesetzten Kraft an den Körper angesaugt, sodaß sie flach, schwach und kraftlos, ohne Widerstand zu leisten, herabfällt. Dasselbe läßt sich auch bei den Schiebefalten des Obergewandes auf der Brust beobachten.

Die sichere Kenntnis vom Aufbau und den Funktionen des menschlichen Körpers, wie sie bereits bei der Darstellung des hl. Sebastian aufgefallen ist, zeigt Winterhalter wieder in vollendeter Meisterschaft am entblößten Oberkörper und dem vorgestellten Bein des Andreas.

Zu den Neudinger Skulpturen gehören dann noch die beiden Engel vom Hochaltar, denen sich ein Engel mit Posaune auf der Kanzel hinzugesellt. Qualitativ geringer als die beiden Apostel wird ihr künstlerischer Wert durch einen modernen, alle Feinheiten verschmierenden Anstrich zerstört. Auch die sehr schlechte Fassung der Apostel ist jüngeren Datums, sie beeinträchtigt, verfälscht und verniedlicht die Skulpturen im hohen Maße, die in ihrer Monumentalität in Form und Gesinnung zu den besten Arbeiten Winterhalters gezählt werden müssen.

Ettenheimmünster

Ein zweites Mal wird Joh. Michael Winterhalter in den Kirchenbauakten des Benediktinerklosters Ettenheimmünster erwähnt[10].

[10] G. L. A. Karlsruhe, Kloster Ettenheimmünster: Fasc. 78.

Ettenheimmünster an der Marterstätte des hl. Landolin im Jahre 725 im Münstertal nördl. von Freiburg gegründet, war eines der bedeutendsten Klöster des Schwarzwaldes. 1803 durch die Säkularisation aufgehoben, wurden Klostergebäude und Kirche im Verlaufe der Jahre bis auf die Grundmauern abgetragen. Die letzten Klostergebäude stammten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Bauherr war Abt Johannes Baptist Eck, der den Baumeister Peter Thumb von Bötzau im Bregenzer Walde beauftragte, die durch Kriegswirren, Feuersbrünste und Erdbeben verfallenen Gebäude neu aufzurichten. Erst im Jahre 1735 war der Klosterbau beendet. Auch die aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Klosterkirche wurde vollständig umgebaut und im Innern neu ausgestattet.

Mit der Herstellung der Altäre ist Joh. Michael Winterhalter beauftragt worden, mit dem das Kloster am 25. September 1736 folgenden Vertrag abschließt:

„Zu wissen seyn hiermit, daß zwischen dem lobl. gotteshauss Ettenheimmünster und dem kunsterfahrenen[11] Herren Hanss Michael Winterhalter zu Verenbach auffm schwarzwald, fürstenbergl. Jurisdiktion, über hiernach spezificierte bildhauer und schreinerarbeith folgender contract miteinander verabredt, getroffen und geschlossen worden, und zwar will und erstens soll der H. Winterhalter durchgehendes in seinen Kösten und aus guten zur arbeith dienlichem holze und zwar alle schnitzerarbeithen von linden und die schreinerarbeith von fohrenholz gerecht und meisterlich machen und bis nach Elzach lüffern."

In diese Arbeit soll einbegriffen sein, so fährt der Vertrag fort, der Tabernakel mit den danebenstehenden „thermes"[12] und Verzierungen, wie der mitgegebene Riß zeigt. Weiter drei Altarrahmen mit Verzierungen, und neben dem mittleren und größeren die Statuen der hl. Muttergottes Maria und des hl. Johannes mit den dazugehörigen Postamenten. Neben anderen Schreinerarbeiten werden dann noch sechs Vasen bestellt, die auf dem Geländer in dem Chor anzubringen sind. Dann sollen die drei Altarrahmen „bis an das innere stäblein und verziehrungen guth schwarz verbaitzt und glanzend gemacht werden." Der Accord lautet dann wörtlich weiter:

---

[11] Das Wort „kunsterfahren" ist später wieder durchgestrichen worden. Anscheinend hat der gewissenhafte Klosterschreiber Bedenken gehabt, den Namen des jungen Bildhauers mit dem sonst üblichen Prädikat zu beehren.

[12] „Thermes" sind Bildsäulen oder Statuen von Heiligen.

„Drittens aber will und soll er H. Winterhalter die arbeithen nach den in den rissen entworffenen gedanken wo darin etwas zu ausführung des werks anständiger wird, verbessern, wie dann insonderheit für anständig und besser schon gefunden, wonach dass im tabernaculwerk abgeredter massen drey passareleven[13] und zwar in dass ein auf der Evangelienseiten im feld stehende ähren und darbey schnitter und ein oder mehr rebstöcke mit leuthen die trauben abschneiden, in dem anderen auf der Epistelseiten das von dem himmel fallende Manna, so von leuthen gesammblet, und dann in dem mittleren Christus am Creuz auss dessen seiten, händen und füssen das H. bluth fliesset und von drey Engeln in dem Kelch aufgefangen wird[14]."

Für die „obspezifizierte" Bildhauer- und Schreinerarbeit wird dann zu zahlen versprochen „hundert thaler oder hundt und funfzig gulden neben drey gulden zum Trinkgeldt alles in reichswahrung, welche er bey lüfferung und stellung der veraccordierten arbeith gleich baar empfangen soll alles getreulich und ohn gefährde."

Ob der Auftrag von Winterhalter ausgeführt und zur Zufriedenheit des Konvents ausgefallen ist, wissen wir nicht. Erst im Jahre 1762 wurden die Altäre von dem Weihbischof von Straßburg konsekriert. 1770 wird mit dem Faßmaler Joh. Michael Schmadel, Bürger und Rechtsverwandter zu Bregenz, ein Vertrag abgeschlossen, „die fassarbeith der altäre, Kantzel, und gätter in hiesiger Closterkirch zu machen".

Bei der Aufhebung des Klosters wurde auch die Innenausstattung der Kirche herausgerissen, verkauft oder vernichtet, über den Verbleib der Altäre ist nichts Positives festzustellen.

Winterhalter scheint aber nicht nur für die Klosterkirche gearbeitet zu haben, sondern auch für die Wallfahrtskirche St. Landolin, der heutigen Pfarrkirche von Ettenheimmünster. Ursprünglich gehörte die aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammende, 1764 umgebaute Kirche zu den Klostergebäuden. In der Kirche befinden sich links und rechts vom Chor stehend zwei Seitenaltäre, deren Statuen Maria und St. Landolin trotz der starken Entstellung durch neuzeitliche Uebermalung im Einzelnen Uebereinstimmungen mit anderen Arbeiten Winterhalters erkennen lassen. Der Kopftypus des hl. Lan-

[13] Das im Gegensatz zum deutsch abgefaßten Vertragstext lateinisch geschriebene Wort „passareleven" ist eine Verballhornung von „Basrelief".

[14] Da doch aus dem Körper Christi an vier Stellen das Blut fließt, wird man sich die Komposition der drei Engel wie auf dem Kreuzigungsbild El Grecos in Madrid zu denken haben.

dolin, der durch die Uebermalung einen starren puppenhaften Ausdruck bekommen hat, mit seinen runden Wangen, dem angedeuteten Doppelkinn, dem breiten, derben Gesicht wird uns bei anderen Skulpturen Winterhalters wieder begegnen, desgleichen die Frisur mit den beiden in den Nacken herabfallenden Locken, die hier noch so linear gezeichnet werden, wie wir es bei Adam Winterhalter festgestellt haben. Auch in der Organisation des antiken Kostüms, das die vornehme ritterliche Herkunft Landolins kennzeichnen soll, lassen sich Uebereinstimmungen mit anderen uns schon bekannten Skulpturen feststellen. Man vergleiche z. B. nur die Raffung des Mantels über die linke Hüfte bei dem hl. Landolin und dem Neudinger Johannes. Allerdings fehlt in Ettenheimmünster noch vollkommen der große Schwung und die virtuose Großzügigkeit der Draperie, der Stoff erscheint hier noch kleinflächig, geknittert und zerhackt, der Faltenwurf dürftig und zaghaft. Das alles sowie eine spürbare Unsicherheit und Unentschlossenheit des Standmotivs, die ungelenke, täppische Haltung der Arme lassen unzweifelhaft auf ein Jugendwerk Winterhalters schließen. Da der obenerwähnte Vertrag, der Winterhalter für Ettenheimmünster beschäftigt, bereits aus dem Jahre 1736 stammt, würde die stilkritische Feststellung gut mit dem historischen Tatsachenbestand zusammengehen.

Ein weiteres wichtiges Kriterium für unsere Zuschreibung ist die Altarornamentik besonders über der Nische des hl. Landolin. Die Akanthusblütenschnüre, die von einer Kartusche herabfallend links und rechts die Kurve des Rahmenprofils begleiten, werden uns bei dem Hochaltar in Waldkirch wieder begegnen.

Damit ist der urkundliche Nachweis der Tätigkeit Winterhalters in seiner Heimat erschöpft, denn in den Kirchenbauakten, soweit sie für die Dörfer und Städte des nördl. Schwarzwaldgebietes noch vorhanden und zugänglich sind, wird sein Name nicht mehr erwähnt.

Die Stilkritik, die an die Stelle der archivalischen Forschung tritt, hat nun die Aufgabe, ausgehend von den gesicherten Altären in Neudingen und Vöhrenbach, das Werk Winterhalters durch Zuschreibungen zu erweitern.

Waldkirch

„Stadtpfarrkirche 1734. Weiter 1 sch. Saal mit abgeflachten Tonnengewölben und Stichkappen, eingezogener Chor. Dekoration handwerklich. Das beste Stück die Kanzel." Diese wenigen lakoni-

schen Worte schreibt das Handbuch Dehios[15] über den Kirchenbau des Voralbergers Peter Thumb, des genialen Baumeisters der großen Klosterkirchen des Schwarzwaldes St. Peter, St. Ulrich, St. Trudpert und Birnau. Die Innenausstattung mit ihren Altären, Statuen, Reliefs und der Kanzel ist in der Hauptsache, wie der stilistische Vergleich zeigt, das Werk zweier Schwarzwälder Künstler: unseres Johann Michael Winterhalter und des Schreinermeisters von Villingen Joh. Martin Hermann.

Das Kunstdenkmälerinventar tut ebenfalls die Dekoration als „handwerklich" ab[16], beschreibt aber ausführlich die Kanzel und würdigt sie sogar durch eine ganzseitige Abbildung. Künstlernamen werden auch hier nicht erwähnt. —

Die Pfarrkirche St. Margarethen zu Waldkirch wurde am 12. April 1732 für 6666 fl. dem uns bereits in Ettenheimmünster begegneten Peter Thumb in Auftrag gegeben. Zwei Jahre darauf ist schon der Einzug in die neue Kirche und der Wiederbeginn des Chorgebetes. 1738 vollzieht der Bischof von Konstanz die Kirchenweihe, bei der auch der Hochaltar und vier Seitenaltäre konsekriert werden.

Das Innere ist ein weiter einschiffiger Raum mit angedeuteter Querschiffanlage und stark eingezogenem Chor. Das Langhaus wird durch korinthische Pilaster gegliedert, deren stark verkröpftes Gebälk sich dem schweren Druck der Decke, die mit ihrem flachen Kutschengewölbe[17] jeden Vertikalismus zu ersticken droht, kräftig entgegenstemmt.

Diese einfache und unkomplizierte Anlage verlangt geradezu als Ergänzung und Vollendung die dekorative Ausstattung, und es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß bei der Bauplanung bereits an die Aufstellung und Wirkung der Altäre gedacht wurde. Durch geschickte Anordnung des Grundrisses hat es Thumb hier erreicht, daß dem Eintretenden die Front aller fünf Altäre der Kirche in einem Blickfelde erscheint, ja daß sogar durch die rhythmische Staffelung der Seitenaltäre gegen den Chor der Blick des Kirchenbesuchers direkt auf den Hochaltar mit seinem Sakrament hingezwungen wird. Diese Tendenz, den Blick des Gläubigen schon beim Eintritt in die

[15] Dehio, Handb. d. deutschen Kunstdenkm., Bd. 4, S. 355.

[16] F. X. Kraus, Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Kreis Freiburg, S. 510 ff.

[17] Die treffende Bezeichnung der Deckenkonstruktion als Kutschengewölbe findet sich im Bauvertrag, den das Stift mit Peter Thumb abschließt.

Kirche zu fangen, ihn zum Hochaltar hinzuführen und emporzulenken, ist ein Grundprinzip des deutschen barocken Kirchenraumes und seiner Dekoration, ein Prinzip, das in den großen Klosterkirchen des deutschen Rokoko seine höchste Entfaltung, Wirkung und Vollendung erreicht hat.

Die Innenausstattung der Waldkircher Pfarrkirche besteht, soweit sie für unsere Untersuchung in Betracht kommt, in der Hauptsache aus dem Hochaltar mit den vergoldeten überlebensgroßen Statuen der hl. Katharina und Barbara, den vier Seitenaltären, der Kanzel, den beiden großen Reliefs über den Taufsteinen und den 13 lebensgroßen Apostelstatuen. Die Frage nach dem Meister des skulpturalen Werkes ist aus den archivalischen Beständen der Propstei Waldkirch[18] nicht zu beantworten, nur die Herstellung der vier Seitenaltäre ist urkundlich nachweisbar. 1741 wird der Schreiner Martin Hermann beauftragt, „die noch nötigen vier neben Altäre nach den von ihm dem Stiffte vorgezaigdten Rissen herzustellen". Außerdem soll er noch 20 Leuchter für die Seitenaltäre und fünf Sessel für das Presbyterium anfertigen. Für die ganze Arbeit werden ihm 1050 fl. zugesagt. Mit welcher peinlichen Genauigkeit unter Einbeziehung aller Eventualitäten das Kapitel einen solchen Accord juristisch fixierte, geht aus dem letzten Absatz hervor. Es heißt dort, daß „4. tio Er schreinermeister an bemelten Altären allen fleiss mit ordentlicher beobachtung der architektur anwende, wie nit weniger falls nach aufrichtung deren altären mangelbahres in der propordion oder sonstiges erscheinen möchte, allwegs in seinen kösten zu verbessern undt in all vergnüglichen Standt zu setzen solle, welch aber Martin Hermann zu observieren mit handt und mundt zugesagt undt versprochen hat."

1745 wird Hermann wiederum mit Arbeiten bedacht, diesmal soll er neben einigen „Reparationen" das „laubwerkh auff dem chorgätter abnehmen und dargegen ein anderes laubwerkh auff gedachtes brustgätter nach vorgewiesenem riss verfertigen und aufsetzen". Ferner „das friess am Hohen altare mit einem tauglichen laubwerkh zu ziehren".

Das ist das wenige archivalische Material, das uns zur Verfügung steht. Ueber die Anschaffung des Hochaltars, der Kanzel, der Apostel schweigen die umfangreichen Waldkircher Akten merkwürdigerweise völlig. Ein glücklicher Umstand hat aber zwei Zeich-

[18] G. L. A. Karlsruhe, Spezialakten Waldkirch-Stift, Conv. 11.

nungen für den Hochaltar erhalten, die bei der Untersuchung und Scheidung der Meisterhände von ausschlaggebender Bedeutung sein werden.

Aus den obenerwähnten Baudaten und Aufträgen ergibt sich für die Datierung des Hochaltars zunächst folgendes Bild. 1741 werden die vier noch fehlenden Seitenaltäre bestellt, folglich ist

1. bei der Weihe 1738 nur der steinerne Unterbau (stipes) der Altäre konsekriert worden und
2. muß der Hochaltar schon 1741 fertig gewesen sein, dessen Entstehung demnach in die Jahre zwischen 1738 bis 1741 zu setzen ist. —

Die naheliegende Vermutung, daß der Lieferant der Seitenaltäre, der Schreiner Martin Hermann, kurze Zeit zuvor von dem Waldkircher Kapitel mit der Schreinerarbeit des Hochaltars betraut wurde, wird sofort durch zwei Tatsachen widerlegt. Erstens müßten die vier Seitenaltäre, wenn sie von demselben Meister kurz nach der Vollendung des Hochaltars geschaffen wären, in Idee und Ausführung größere Uebereinstimmungen mit diesem und in der Gesamtkonzeption eine stärkere Herausentwicklung und Ableitung vom Hauptaltar erkennen lassen als es tatsächlich der Fall ist. Und zweitens wird doch in dem Verding vom Jahre 1745 dem Schreiner der Auftrag gegeben, den Hochaltar mit einem neuen tauglichen Laubwerk zu verzieren. Wenn Hermann den Hochaltar selbst hergestellt hätte, würde man ihm wohl nicht in dem zweiten Accord die Untauglichkeit seines vor 6 bis 7 Jahren angebrachten Ornaments bescheinigt haben.

Der stilistische Vergleich, der uns zur Hilfe kommt, läßt nun aber erkennen, daß die Skulpturen des Hochaltars Werke des Vöhrenbacher Meisters Joh. M. Winterhalter sind. Auch auf dem linken Seitenaltar in Vöhrenbach sind in der oberen Altarzone Katharina und Barbara dargestellt, die wie die kleinen Schwestern der Waldkircher erscheinen. Diese Verwandtschaft erstreckt sich nicht nur auf Typus und Kostümierung, sondern auch auf Körper- und Armhaltung. Uebereinstimmend ist aber besonders der charakteristische Faltenstil, den wir schon einmal analysiert haben und der uns durch die originelle Auffassung und Behandlung des Stoffes und der Draperie leicht den Zugang zu anderen Werken Winterhalters finden läßt. Eng anliegende, angeklatschte Gewandpartien wechseln ab mit scharfgezackten, eckigen, brechenden Faltenhöhen. Hier und da rollt sich das Gewand, mit virtuoser Meisterschaft aus dem Holz ge-

schnitzt, an Halsausschnit und Mieder wie an den Rändern einer Kartusche herum, sodaß die hölzerne Konsistenz des Werkmaterials aufgehoben und ausgelöscht zu sein scheint, zugunsten einer stofflichen Charakterisierung, die sich am besten als lederartig bezeichnen läßt. Als weiteres Kennzeichen Winterhalterschen Gewandstils kommt hinzu, daß die „Lederdraperie", die sich gleichzeitig einmal spröde vom Körper ablöst und abblättert und sich das andere Mal den Rundungen und Schwellungen sanft anschmiegt, den Eindruck erweckt, als ob sie von dem Bildhauer als eine besondere Hülle und Schale um den Körperkern herumgelegt worden sei, ähnlich wie bei den Elfenbeinfigürchen der Raritätenkabinette[19], denen eine handwerkliche Geschicklichkeit Tannenholzkleider- und Stoffetzen um den Elfenbeinleib gelegt hat. Diese besondere eigentümliche Kennzeichnung und Funktion des Gewandstoffes wird uns bei den Hauptwerken Winterhalters, den Apostelstatuen, noch zu beschäftigen haben.

Wenn es nun nach dem stilistischen Vergleich nicht schwer war, die Hochaltarskulpturen dem Werke Winterhalters einzuordnen, so verursacht doch die Frage nach dem Entwerfer des ganzen Altarbaues einige Schwierigkeiten.

Wie bereits erwähnt wurde, haben sich in dem Aktenkonvolut über die Waldkircher Kirchenbaulichkeiten zwei lavierte Federzeichnungen für den Hochaltar erhalten, die in Zeichnung und Erfindung, in Ornament und Skulptur völlig verschieden sind. Schon der große Unterschied in der Auffassung und Zeichnung des Ornaments zeigt, daß hier zwei ungleich geschulte und interessierte Temperamente am Werke waren. Während die größere Zeichnung mit der skizzierten Statue des hl. Paulus, die reiche Verwendung von Blumenfestons und Girlanden, von Berainmotiven und antiken Akanthuskapitellen, auf eine Stilstufe im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts schließen läßt, triumphiert in der zweiten Zeichnung mit der Figur des hl. Petrus und der hl. Margaretha die ungezügelte Rocaille über klassische, kanonische Formen.

Auffällig ist nun, daß die erste altertümlichere Zeichnung dem ausgeführten Hochaltar am nächsten kommt. Zwei korinthische Säulen auf jeder Seite werden nach der illusionistischen Raumtiefe des Altarblattes perspektivisch gestaffelt. Die Ausführung steigert diese Tiefenwirkung noch — wie bei dem Neudinger Hochaltar — durch

[19] Vergl. Katalog der Sammlung des Grünen Gewölbes, Dresden 1927. Seite 27

einen schräggestellten Pilaster. Darüber das verkröpfte Gesims, das in der Ausführung schlanker und schnittiger wirkt. Das Medaillonbild über der Kartusche in der oberen Altarzone wird von Blatt- und Blütenfestons umrahmt und von Vasen auf kleinen Konsolen flankiert. Die profilierte Einfassung des Altarblattes entspricht in der Form genau dem gezeichneten Bildrahmen.

Daneben sind nun aber auch erhebliche Veränderungen festzustellen. Der reiche dekorative Schmuck, den die Entwurfszeichnung geplant hat, fehlt fast vollständig. Das Bandmotiv mit der Blumentraube zwischen den Säulen ist in ein langgezogenes verflochtenes Rocailleornament verwandelt, das Medaillonbild hat seine ovale Form verloren, die Kartusche wurde zu einem flammenden Herz und auf den ausrollenden Eckvoluten sitzen nun zwei Engel mit mächtigen Schwingen. Auch das ursprüngliche ikonographische Programm wurde zugunsten der Darstellung der beiden jungfräulichen Märtyrerinnen aufgegeben.

Da auf Grund der Baugeschichte der Hochaltar kurz vor 1740 entstanden ist, muß auch die Vorzeichnung um diese Zeit anzusetzen sein. Dem widerspricht aber die Verwendung von Ornamentformen, die hier noch in akademischer Strenge und Reinheit zu einer Zeit erscheinen, als bereits die Rocaille ihren Siegeszug durch Deutschland antritt. Ein ähnliches anachronistisches Dekorationselement, wie es uns schon bei der Ornamentik der Vöhrenbacher Seitenaltäre aufgefallen ist. Wenn wir nun noch die Zeichnung der Paulusstatue auf dem Entwurf mit ausgeführten Werken Winterhalters vergleichen, so unterliegt es keinem Zweifel, daß auch dieser Plan eines Hochaltars von seiner Hand stammt. Das schlichte, einfache Gewand, das keine tiefen Unterschneidungen und Faltenhöhlen kennt, die beiden charakteristischen Faltenmotive, die durch Schiebung des Gewandes am Halsausschnitt verursacht werden, die Gürtung, die unter herabhängendem Gefält verschwindet, der Kopftypus mit der flachen Schädeldecke, den etwas schräggestellten Augen, dem kleinen Mund, dem kurzen Bart, alles Kennzeichen, die sich bei den Winterhalterschen Aposteln, besonders bei den Heiligen aus der Freiburger Augustinerkirche wieder feststellen lassen.

Schwierig wird das Hochaltarproblem erst, wenn wir uns die Frage nach dem Zeichner des zweiten Altarentwurfes stellen. Daß diese Zeichnung, die in Aufriß und Grundriß zwei Versionen eines Hochaltars zeigt, für die Waldkircher Pfarrkirche bestimmt ist, beweist die Einzeichnung der Chorfenster, wie sie den tatsächlichen

Raumverhältnissen entsprechen, und ferner die Skizzierung einer weiblichen Heiligen als Hochaltarstatue, die durch den beigefügten Drachen als hl. Margaretha, die Titularheilige der Pfarrkirche, identifiziert wird. Uebereinstimmungen mit dem ausgeführten Hochaltar lassen sich nur im allgemeinen Aufbau, in der Abfolge von Altarblatt, Kartusche und oberen Altarbild feststellen. Im Detail kommt die Zeichnung mit ihrer Version auf der Epistelseite der Ausführung am nächsten. Grundverschieden ist aber in beiden Versionen die Verwendung des Ornaments. Die entfesselte, züngelnde Rocaille überspannt und überwuchert alle architektonischen Glieder. Sie zerstört die festen tektonischen Grenzen des Aufbaues, umspinnt und überkriecht Gebälk und Rahmen, rollt und krümmt sich zu fantastisch stachligen Seemuscheln, zerfrißt und vernichtet geheiligte Formen des korinthischen Kapitels. Und selbst die traditionelle Gestalt einer Blumenvase verzichtet auf Zweckform und Symmetrie und schwingt, selbst Ornament geworden, im wirren, wilden Tanz der Rocaille mit. Alles das ist mit leichter, sprühender Feder über das Papier hingestrichen, aus reicher, quellender Vorstellungswelt herausgesprudelt. Im Gegensatz dazu der unsichere, unbeholfene Stand der Figuren, die Verzeichnung der Extremitäten, wie man es sich kaum bei der Skizze eines Bildhauers vorstellen kann.

Das Rätsel dieser Hochaltarzeichnung löst sich aber schnell, wenn wir nun zeitgenössische Ornamentik, zum Beispiel die des 1744 angefangenen Zwiefaltener Chorgestühls, zum Vergleich heranziehen. Denn hier bei der Ornamentik des Chorgestühls finden wir dieselbe Form und Funktion der Rocaille bis ins Detail wieder[20]. Die Ueberlieferung berichtet uns, daß zwei Künstler am Zwiefaltener Chorgestühl gearbeitet haben. Joseph Christian der Bildhauer und Joh. Martin Hermann der Schreiner von Villingen. Dieser wurde aber auch in Waldkirch, wie bereits erwähnt, zweimal mit Aufträgen bedacht, unter anderem 1745 mit Reparaturen an der Ornamentik des Hochaltars!

Danach wird die Entstehungsgeschichte des Altars folgendermaßen verlaufen sein.

Joh. Michael Winterhalter erhält um 1738 den Auftrag, den Altar zu liefern. Er legt einen Riß vor, der nach einigen Abänderungen zur Ausführung kommt. Die Ornamentik des Altars wird aber bald nach dem Einbruch der Rocaille als unzulänglich und veraltet

[20] Vergl. E. Michalski, Joseph Christian, Berlin o. J., Abb. 29, 31.

empfunden, und man beauftragt den berühmten Villinger Schreiner, ein tauglicheres, d. h. moderneres „laubwerkh" anzubringen. Hermann, der schon damals in Zwiefalten beschäftigt ist, schickt, in der Hoffnung, einen Auftrag für einen neuen Hochaltar zu erhalten, den aus zwei Versionen kombinierten Entwurf ein, der aber vermutlich aus Geldmangel nicht zur Ausführung kommt. — Es müßte nun noch nachgeprüft werden, ob die handwerklichen und zeichnerischen Fähigkeiten Hermanns überhaupt die Zuschreibung eines so qualitätvollen, erfindungsreichen Entwurfes rechtfertigen. Die Beantwortung dieser Frage sowie die sich daraus ergebenden wichtigen Rückschlüsse auf die Konzipierung des Zwiefaltener Gestühls soll einem Schlußkapitel über Martin Hermann vorbehalten bleiben.

Ueber die Anschaffung der Waldkircher Kanzel, nach Dehio das beste Stück der Ausstattung, ist in den Akten nichts enthalten. Das Kunstdenkmälerinventar und die Lokalliteratur hat sich mit ihrer Beschreibung begnügt. Irgendein Meistername wird nicht erwähnt, auch nicht vermutet[21], ebensowenig wird die Herkunft und Ableitung des Kanzeltypus, der im Schwarzwaldgebiet in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ohne Beispiel ist, untersucht.

Vier vergoldete Reliefs mit der Darstellung der Lehrtätigkeit Christi schmücken die Seitenwände des Korpus. An der Kanzelrückwand ein Relief mit der Ausgießung des hl. Geistes. Auf dem Schalldeckel sitzen die vier Kirchenväter „in charakteristisch bewegten Barockposen". Als Bekrönung des ganzen die Gestalt Christi. Besonders erwähnenswert die beiden Engelhermen, die wie zierliche Atlanten den Schalldeckel tragen. Das Ornament an den Brüstungsfüllungen der Treppe ist ein verschlungenes Band- und Flechtwerk, nicht eine Rocailledekoration, wie es Kraus (a. a. O.) beschreibt. Auch die muschelähnlichen Schmuckformen an den vorspringenden Eckwülsten des Korpus haben nichts mit der unsymmetrischen, in sich gespannten Rocaille zu tun.

Da wir nun im Vorhergehenden die Mitarbeit Joh. Michael Winterhalters an der Innenausstattung der Pfarrkirche auf stilkritischem Wege festgestellt haben, so ist es das Nächstliegende, in ihm auch den Bildhauer der Kanzelskulpturen zu vermuten. Ein Vergleich bestätigt das sofort, und es hieße sich wiederholen, wenn

[21] Erst neuerdings hat P. J. Meier, Braunschweig, in einem Aufsatz im Monatsblatt der kath. Gemeinde Waldkirch vom 1. Oktober 1932 auf die stilistischen Zusammenhänge der Waldkircher Skulpturen mit den Donaueschinger Aposteln Winterhalters hingewiesen.

man alle gemeinsamen Stilcharakteristika hier von neuem beschreiben würde. Außer der für Winterhalter typischen Gewandlegung ist die Sprache der Gebärden, der tiefe Ernst der Köpfe uns schon bekannt. Man vergleiche besonders die demonstrative Geste des vorn links sitzenden hl. Gregor mit der Armhaltung des Neudinger Andreas. Es ist dieselbe Haltung des rechten Armes, der nach vorn gestreckt, einen Teil der Brust überschneidet, bei dem die Hand in demonstrativ klagender Gebärde sich dem Blicke des Beschauers öffnet.

Mit den Kanzelreliefs tritt uns nun eine neue Kunstform entgegen, die zur stilkritischen Stellungnahme veranlaßt. Sind diese sowie die von der gleichen Hand stammenden großen Taufsteinreliefs ebenfalls in das Werk Winterhalters einzureihen? Daß Winterhalter als Bildhauer des Barock auch die Technik des Holzreliefs beherrschte, kann als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Außerdem haben wir in dem Vertrag von Ettenheimmünster, der Winterhalter mit Reliefs für den Tabernakel beschäftigt, den sicheren Beweis dafür. Die letzten Zweifel werden dann durch den stilkritischen Vergleich beseitigt. Auf dem mittleren Relief mit der Aussendung der Apostel tragen diese dasselbe lederartige Gewand, wie die großen vollplastischen Skulpturen Winterhalters. Hier wie dort schmiegt sich der Stoff flach an Ober- und Unterschenkel an, knickt in winkligen, schmalen Falten und rollt sich am Halsausschnitt zu kleinen Kragen um. Ebenso deutlich ist die Originalität des Faltenstiles an dem gezaddelten, zerschlissenen Gewand des taufenden Johannes auf dem Taufsteinrelief zu beobachten.

Nachdem wir nun durch stilkritische Analyse des Gewandes, des Typus, des Faltenwurfes in der skulpturalen Dekoration der Kanzel die Hand Winterhalters aufgespürt haben, bleibt die Frage nach Ursprung und Ableitung des Kanzeltypus noch offen. Die Beantwortung wird dann nicht nur Zweifel und Ungelöstheiten der Zuschreibung klären, sondern auch gleichzeitig die künstlerische, stilistische Herkunft unseres Bildhauers festlegen.

Wie bereits angedeutet wurde, zeichnet sich die Waldkircher Kanzel (deren Entstehungszeit aus der Baugeschichte ebenfalls um 1740 anzusetzen ist) vor den anderen noch erhaltenen Barockkanzeln des Schwarzwaldes durch ihre reiche skulpturale Ausstattung aus. Der architektonische Aufbau mit Eingang, Treppe, Korpus, Schalldeckel ist durchaus der landsübliche, wie der Vergleich mit der Donaueschinger Kanzel Hermanns aus dem Jahre 1736 zeigt.

Wo sind nun aber die Vorbilder für die figürliche Dekoration der Kanzel zu suchen? Das Thematische und Ikonographische der Skulpturen und Reliefs kann uns keinen Fingerzeig geben. Die Darstellung der Lehrtätigkeit Christi und die Personifikation der katholischen Dogmatik durch die lateinischen Kirchenväter ist ein sehr oft wiederkehrendes ikonographisches Kanzelprogramm.

Dagegen weist uns die reiche Verwendung des Reliefs, die Anordnung der sitzenden Kirchenväter auf dem Schalldeckel und besonders das Motiv der die Rückwand flankierenden Engelhermen den Weg zu ähnlichen Werken nach Niederbayern und Oesterreich.

Als Beispiel seien besonders die Kanzeln in der Wiener Peters-[22] und Servietenkirche und die Kanzel in St. Leonhard am Forst[23] genannt. Die reiche Verwendung von Reliefs am Kanzelkorpus, die Anbringung von Skulpturen auf dem Schalldeckel, die Flankierung der Rückwand durch Engelkaryatiden oder Hermen scheint unmittelbar auf den Waldkircher Kanzeltypus eingewirkt zu haben. Und selbst die Passauer Domkanzel, nach Gubys bis heute nicht überzeugend widerlegter Zuschreibung[24] ein Frühwerk G. Raphael Donners, gehört zu dieser Typenreihe. An den Korpusecken der Passauer Kanzel sitzen die vier Evangelisten, die in Waldkirch nur durch ihre Symbole gekennzeichnet sind. Zwei weibliche Standfiguren bilden dann die Ueberleitung von Korpus zu Schalldeckel. Dieselbe Aufgabe haben in Waldkirch die mehr funktioneller wirkenden

---

[22] G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, Abb. 492.

[23] Oesterreichische Kunsttopogr. 3, S. 112, Abb. 137.

[24] R. Guby, Die Domkanzel zu Passau, ein Frühwerk G. R. Donners. Kunst und Kunsthandwerk, 22. Jahrgang 1919, Heft 1 und 2.

Andreas Pigler hat in seinem Buch über G. R. Donner den Versuch unternommen, die Hypothese Gubys, durch die Vermutung einer Autorschaft Balthasar Permosers an der Passauer Kanzel, zu erschüttern. Allerdings sind einige formale Uebereinstimmungen mit Dresdener Werken der Permoserschule festzustellen, aber die Hauptargumente Piglers, die auf stilistischem Vergleich mit der zweifelhaften Währinger Kreuzigungsgruppe beruhen, sind für seine Bestimmung nicht ausreichend. Die gute Qualität der Kanzelskulpturen, die nahe Verwandtschaft in Körperhaltung und Gewandbehandlung mit den Preßburger Arbeiten, die Entstehungszeit der Kanzel um 1722 in Wien lassen nach wie vor auf eine Mitarbeit Donners schließen. Wenn Pigler nun auf Stilelemente Permosers hinweist, so spricht das eher für als gegen Gubys Zuschreibung. Von Hagedorn wissen wir, daß Donner eine Reise nach Sachsen unternommen hat, um Permoser zu besuchen, dessen Werke bis dahin in Wien noch unbekannt waren. Pigler selbst setzt diese Reise, die nach seiner Ansicht auf Donners künstlerische Entwicklung ohne Einfluß geblieben ist, zwischen 1715—1720 fest.

Der „Permoserstil" der Passauer Kanzelskulpturen, die kurz nach dieser Reise entstanden sind, erklärt sich demnach zweifellos aus Reminiszenzen an diesen Besuch Donners in Dresden.

Engelhermen. Dann schließlich als Bekrönung des Schalldeckels in Passau eine weibliche Figur als Darstellerin der göttlichen Weisheit, umgeben von sitzenden Propheten und Engeln. Zu beachten ist, wie der links der Weisheit sitzende Prophet dem hl. Augustin der Waldkircher Kanzel, der in hocherhobener Hand das flammende Herz hält, in Körper- und Armhaltung gleicht. In Passau wie in Waldkirch schmückt die Rückwand ein Relief mit der Darstellung eines von Personen angefüllten Innenraumes. Bei der Kanzel von Maria Taferl, Bezirk Pögstall[25], einer Kopie der Passauer Domkanzel, die der Bischof Joseph Dominikus 1726 für sein Filialkloster anfertigen ließ, sind bei gleichbleibendem skulpturalem Programm auch am Kanzelkorpus Reliefs angebracht.

Besonders aufschlußreich für die Herkunft der Waldkircher Kanzel ist aber die Verwendung der nackten Engelherme als Schalldeckelträger. Ihr ausgesprochener Funktionalismus stellt sie in die Nähe der mächtigen Atlanten und Hermenpilastern, die um 1700 besonders in Wien von den eingewanderten italienischen Bildhauern (Matielli) geschaffen wurden. Auch in Deutschland finden wir die funktionelle Herme am Baukörper, z. B. von Balthasar Permoser am Dresdner Zwinger und am Berliner Schloß, der die Anregungen, die ihm Italien gab, auf norddeutschen Boden verpflanzte. Diese Entwicklungslinie, die durch die Hermen von Sanssouci fortgesetzt wird, bleibt aber auf Norddeutschland beschränkt. Die ersten Hermenpilaster in Süddeutschland, im Treppenhaus von Pommersfelden, haben dagegen ihre Vorstufe in Wien[26]. Als Vorbilder sind vor allem die Hermen Matiellis am westlichen Risalit des Wiener Ministeriums des Innern[27] zu nennen, ferner die Hermen am Mittelpavillon der Hofseite und im Treppenhaus von Schloß Belvedere[28], an den Portalen der Palais Fürstenberg[29] und Breuner[30]. Wir finden sie dann nach Fischer von Erlachs Entwürfen an der Hofstallkaserne in Salzburg[31]

---

[25] Oesterreichische Kunsttopogr. 4, S. 105, Abb. 106.

[26] Bruno Grimschitz, Johann Lucas v. Hildebrandt, Wien 1932, Abb. 89. Wie Grimschitz nachgewiesen hat, ist Hildebrandt seit 1711 am Schloßbau von Pommersfelden hervorragend beteiligt. Auch das Treppenhaus ist in der Hauptsache nach seinen Plänen und Entwürfen entstanden. 1714 schickt Lothar Franz v. Schönborn den Stukkator, der Treppenhaus und Saal ausstatten soll, zur Ausbildung nach Wien.

[27] Hans Sedlmayer, Fischer von Erlach d. Ae., München 1925, Abb. 44.

[28] Grimschitz a. a. O., Abb. 126, 127.

[29] Oesterreichische Kunsttopogr., Bd. 15, Abb. 40.

[30] Oesterreichische Kunsttopogr., Bd. 15, Abb. 12.

[31] H. Sedlmayer a. a. O., Abb. 4.

und schließlich wie in Waldkirch als nackte schalldeckeltragende Engelherme an den um 1750 entstandenen Kanzeln in Wilhering Engelzell[32] und Spital am Pyhrn[33]. Gleichzeitig taucht sie dann in Bayern und Schwaben auf. Zuerst an den Kanzeln Johann Baptist Straubs, der in Wien Schüler Christoph Maders war, in Dießen um 1740[34] (zur gleichen Zeit ist die Waldkircher entstanden) und in Ettal um 1760. Ferner in den sechziger Jahren an den Chorgestühlen in Ottobeuren und Mainz[35].

Von ähnlicher Herkunft wie die Kanzelhermen aus dem italienisch-österreichischen Kunstkreis ist das originelle Ornament, das die Waldkircher Taufsteinreliefs umrahmt. Delphine, Muscheln, Füllhörner aus Schneckengehäusen verbinden und verflechten sich zu einem fantastisch grotesken Formenspiel. Versilberte Wasserstrahlen steigen über einer ovalen Kartusche zu Fontänen empor, rinnen von Muschel zu Muschel kaskadenartig hernieder, fluten über die Ränder gewundener Füllhörner auf Delphine herab, die das Wasser wieder in Fontänen aus der Nase herausstoßen, wie ein amüsantes, originelles Spiel der Wasserkünste einer barocken Parkanlage.

Die Verwendung des Delphins als Dekorationselement ist ebenfalls für Zeit und Landschaft auffallend. Das Motiv gehört in Italien seit der Renaissance zum ständigen Requisit ornamentaler Schöpfungen. Der Barock verkleidet dann mit Delphinen gern Wasserausgüsse aus Fontänen und Brunnen. Besonders häufig ist er in Oesterreich anzutreffen, so als Brunnenausguß in Salzburg[36], als Lavabo in Waizenkirchen[37] oder als Waschbecken der Wintersakristei in Melk[38]. Auffallend ähnlich ist die Stilisierung der Delphine der Taufsteinreliefs besonders in den Köpfen mit ihren aufgestülpten

[32] R. Guby, Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelzell, Jahrbuch d. Kunsthist. Instituts 1918, Abb. 71, 87.

[33] P. Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Oesterreich, Linz a. D. 1924, Abb. Taf. 92. Außer den beiden Engelhermen, die die Rückwand flankieren, zeigt die Kanzel in Spital auch im übrigen skulpturalen Programm große Uebereinstimmungen mit der Waldkircher. Am Korpus zwischen den Evangelisten ebenfalls Reliefs. Auf dem Schalldeckel Christus als Salvator Mundi auf erhöhtem Postament stehend, umgeben von den sitzenden Kirchenvätern.

[34] C. Giedion-Welcker, Johann Baptist Straub, München 1922, Abb. 125.

[35] E. Michalski a. a. O., Abb. 6, 37.

[36] Oesterr. Kunsttopogr., Bd. 13, Abb. 327. Ein ähnlicher Brunnen wie der in Salzburg befindet sich in Fronburg. Oesterr. Kunsttopogr., Bd. 11, S. 416. Beide aus dem Ende des 17. Jahrh.

[37] M. Riesenhuber a. a. O., Abb. Tafel 123.

[38] Oesterr. Kunsttopogr., Bd. 3, Abb. 260.

Mäulern mit dem Delphin der Venus von Penzig[39]. Es soll damit nun keineswegs behauptet werden, daß Winterhalter eines der genannten Beispiele als Vorbild für seine Taufsteinornamentik genommen hat. Es kommt uns zunächst bei der formalen Untersuchung nur darauf an, geographische und zeitstilistische Uebereinstimmungen festzustellen.

Auch die in allen Bildhauerschulen und -Werkstätten vorhandenen Ornamentstichvorlagen haben sicher bei der Erfindung des Rahmenwerks eine Rolle gespielt. Man vergleiche ein Blatt aus der Kartuschenfolge des Bologneser Stechers Agostino Mitelli[40] und man wird die Möglichkeiten einer direkten Uebernahme, besonders in der eigenartigen Verbindung und Verknüpfung von Füllhorn und Delphin, leicht herauslesen können.

Als Abschluß des Kapitels „Waldkirch" wären dann noch die 13 lebensgroßen Apostelstatuen[41] an den Pilastern zu besprechen. Daß auch diese Apostel den schon mehrfach gekennzeichneten Stil Winterhalters in Gewand, Ausdruck, Körperbildung zeigen, ist augenfällig. Es ist hier wieder dasselbe „Ledergewand", das sich eng und spröde dem Körper anpreßt, dessen Faltenwürfe wie bei dem hl. Bartholomäus dicht zusammengelegt, sich in der Fläche ausdehnen und dadurch Höhlungen und Raumvolumina innerhalb der Draperie vernichten. Als eigenartiger Kontrast dazu steht die starke räumliche Plastizität des prachtvoll modellierten muskulösen Oberkörpers des Heiligen. Da uns hier bei den Arbeiten Winterhalters als einziges Mal Stuck als Werkmaterial entgegentritt, lassen sich aber auch Abweichungen von dem üblichen Schema des Gewandstils feststellen.

Bei der Statue des hl. Paulus hat Winterhalter, verlockt durch das weiche, modellierfähige Material, das Gewand zu einer stofflichen Dimension gesteigert, unter der das Körperliche zu ersticken droht. Durch dieses Uebereinanderpacken von Stoffbahnen ist aber nicht etwa eine Steigerung der räumlichen Ausdruckskraft des Gewandes erreicht worden, sondern der Stoff fällt, Kontur und Funk-

---

[39] Oesterr. Kunsttopogr., Bd. 2, Abb. 115.

[40] Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter, Leipzig 1925, Textbd. F. 69, Abb. Bd. 2, Tafel 266.

[41] Bei der Darstellung der 12 Apostel tritt im allgemeinen Paulus an die Stelle Judas Ischariots, obgleich nach Apostelgeschichte 1, 23—26 Mathias durch das Los den Aposteln zugeordnet wurde. Wenn nun in Waldkirch Mathias als dreizehnter Apostel erscheint, so ist das in erster Linie auf kompositionelle Gründe zurückzuführen.

tion des Körpers fast vernichtend, schwer und kraftlos zu Boden. Man sieht hier deutlich, daß Winterhalter, wenn er nicht mehr das statische Gerüst des menschlichen Körpers, das für ihn als anatomisch geschulten Bildhauer der Maßstab für die Organisation des Gewandes ist, beachtet, er auch damit zugleich die Uebersicht über die Anordnung und Komposition der Draperie verliert.

Die Kopftypen mit den würdigen, ernsten, manchmal noch rustikal derben Gesichtern spiegeln dieselbe seelische Haltung wider, die in den ruhigen, aufgereckten, meist nur in sich bewegten Gestalten der Apostel zum Ausdruck kommt. Nur einige Male wie bei dem hl. Mathias greift ein vorgestelltes Bein über die plastische Zone hinaus, um im selben Augenblick durch das dagegenstemmende Gewand zurückgedrängt zu werden.

Die Entstehungszeit der Waldkircher Apostel kann, da archivalische Hinweise vollkommen fehlen, aus den Daten der Baugeschichte und den bereits erwähnten Schreinerarbeiten nur annähernd bestimmt werden. Es scheint, daß 1745 — als Hermann den Auftrag erhält, Verbesserungen und Reparaturen am Ornament des Hochaltars, der Orgel, der Chorgitter vorzunehmen — die Innenausstattung, zu der auch die raumgliedernde plastische Dekoration der Apostel zu rechnen ist, in der Hauptsache fertig gewesen war, sodaß wir zu einer Datierung 1740/45 kommen. Einen späten, aber wichtigen terminus ante erhalten wir durch einen Vertrag des Waldkircher Stifts aus dem Jahre 1765 mit italienischen Stukkatoren „wegen Ausweisselung der Kirche". Es heißt darin u. a.: „wo was, sowohl aus der Decken des Langhauss als in dem Chor an laubwerkh, wie nicht weniger an den 12 Aposteln ermangeln sollte, sie als solches durch ihre Stockadohrs arbeith zu ersetzen, und wiederum herzustellen haben, die Apostel durchauss wiederum glanzend machen sollen."

Daraus geht also eindeutig hervor, daß die Apostel, da sie gereinigt und ausgebessert werden sollen, bereits längere Zeit — wir nehmen an 25 Jahre — an ihrem Platze gestanden haben.

Wenn wir nun zu einer qualitativen Wertung der Apostel kommen und zu ihrer Stellung und Bedeutung innerhalb des Winterhalterschen Werkes, so müssen wir uns zunächst gegen die Auffassung Fr. X. Kraus' (a. a. O.) wenden, der die Apostel als geringe Stuckstatuen bezeichnet. Auch wenn wir die einzelne Skulptur aus ihrem Gesamtverbande herauslösen und sie in ihrer Eigenexistenz auf ihre künstlerische Qualität hin prüfen, so wird der Tadel sofort

durch die gute handwerkliche Gesinnung und ausgezeichnete Behandlung des Materials entkräftet. Eine gerechte ästhetische Wertung wird aber erst dann eintreten, wenn wir versuchen, die Apostelreihe in ihrer raumplastischen Funktion zu begreifen. Durch den vielfältigen, erfindungsreichen, sich nie wiederholenden Bewegungsausdruck in Körperstellung und Armhaltung wird nicht nur die schwierige Aufgabe, die Individuen einer heiligen Gemeinschaft in ihren verschiedenen Temperamenten zu charakterisieren, gemeistert, sondern es wird auch gleichzeitig aus dieser Summe von Einzelaktionen eine Verschmelzung und Verflechtung erreicht, die eine Sonderexistenz der Skulptur auslöscht und sie zum Bestandteil eines durch den Raum schwingenden plastischen Ornaments werden läßt.

Donaueschingen

Nachdem im Jahre 1723 der junge Fürst Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg den Sitz seiner Regierung und damit seiner Residenz nach Donaueschingen verlegt hatte, beschloß man, die alte aus dem 15. Jahrhundert stammende Pfarrkirche abzureißen und durch eine neue geräumige, repräsentative Pfarr- und Hofkirche zu ersetzen. Mit dem Entwurf und der Bauleitung wurde der kaiserliche Architekt Maximilian Franz Kanka[42] aus Prag, ein Schüler Kilian Dienzenhofers, beauftragt. Der Bau wurde 1724 begonnen und nach vielen Unterbrechungen im Jahre 1747 eingeweiht. Da das Kirchenschiff bereits 1726 für den Gottesdienst benutzt wurde, hatte man schon vor der Vollendung der Kirche mit der Innenausstattung begonnen. 1736 wird die Kanzel von dem Villinger Schreiner Martin Hermann und dem Villinger Faßmaler Heinrich Schilling hergestellt. 1740 von demselben Schreiner der Taufstein. 1749 erhält der Hofschreiner Matthias Bäusch von Meßkirch den Auftrag zur Errichtung des Hochaltars. Die Ausgaben für diese Arbeiten werden teils vom Fürsten selbst, teils von dem Ortspfarrer Johann Anton Schiller getra-

---

[42] Maximilian Franz Kanka, geboren 1674 in Prag, gestorben 1766 daselbst. Bedeutender, in Italien und an den Bauten der Dienzenhofer geschulter Baumeister. 1734 zum kaiserlichen Architekten ernannt. Letztes ausführliches Verzeichnis seiner Werke in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

Die Beauftragung Kankas mit dem Bau der Donaueschinger Pfarrkirche, die er übrigens niemals selbst gesehen hat, erklärt sich aus den verwandtschaftlichen und territorialen Beziehungen, die der Fürst Joseph durch seine Heirat mit der Gräfin Anna von Waldstein zu Böhmen hatte.

gen. Die großen Apostelstatuen an den Wänden des Langhauses gehen dagegen auf Stiftungen wohlhabender Bürger zurück. In der Pfarrchronik von Donaueschingen, die von dem Pfarrer Schiller 1716 begonnen wurde, sind die „Guthtäther" verzeichnet, die sich um die Ausschmückung der Pfarrkirche verdient gemacht haben. Dadurch können wir die Entstehung der Apostel ziemlich genau datieren. 1745 stiftet als erste die fürstliche Kammerrätin Maria Magdalena Rheinländer die Statue des hl. Johannes. Im selben Jahre hat „eine edeliche Frau, die itzige hochfürstliche frau regierungspresidentin Maria anna von lengen, gebohrene Rheinländerin die zwey bilder der heiligen aposteln petri und pauli in dem chore ahn den pfeylern machen und setzen lassen". Bis zum Jahre 1749 sind drei weitere Apostel, Andreas, Jakobus d. Ae. und Bartholomäus angeschafft. Die beiden ersten bezahlte die Kirchenfabrik, den Bartholomäus ein „Guthtäther". Diese sechs Apostel, die in den Jahren 1745—50 entstanden sind, gehören, da sie mit den von uns bereits untersuchten Arbeiten stilistisch vollkommen übereinstimmen, in das Werk Joh. Michael Winterhalters. Die folgenden 3 Apostel Philippus, Jakobus d. J. und Thomas aus dem Jahre 1753 zeigen die Handschrift eines völlig anders gearteten künstlerischen Temperaments. Die letzten drei Apostel sind erst 1760—61, also nach dem Tode Winterhalters, entstanden.

Die überlebensgroßen Standbilder, die, in der Fensterhöhe angebracht, die hohen weißgetünchten Kirchenwände rhythmisch gliedern und gleichzeitig den Vertikalismus der emporschießenden Pfeilerbündel durch Betonung einer horizontalen Zone eindämmen, unterscheiden sich nicht nur in ihrer körperlichen Monumentalität, sondern auch in ihrer geistigen Haltung von allen übrigen provinziellen schematischen Aposteldarstellungen. Man vergleiche damit nur die 1715—20 entstandenen Apostelskulpturen des Villinger Bildhauers Joseph Schupp im Pfarrmünster zu Villingen, um den großen qualitativen Abstand von den Donaueschinger Arbeiten zu spüren.

Zunächst soll die Zuschreibung der ersten sechs Apostel begründet werden. Ueber Winterhalters Tätigkeit in Donaueschingen ist nichts überliefert, jedoch haben wir in dem Seite 7 angeführten Empfehlungsschreiben der fürstlichen Kammer an das Hüfinger Oberamt den Hinweis, daß ihr „benebenst wissendt ist, daß Er Winterhalter seine erlehrnte Kunst gar wohl verstehe". Daraus läßt sich schließen, daß der Donaueschinger Regierungsbeamte bereits 1747 Proben seines Könnens in seiner näheren Umgebung gesehen

hat. Da nun in dieser Zeit bereits die ersten drei Apostelstatuen in der Pfarrkirche aufgestellt waren, so lassen sich hier die Zusammenhänge vermuten.

Ausschlaggebend ist aber auch hier in Donaueschingen die stilkritische Untersuchung, die durch die ganz persönliche, eigenwillige Stilprägung Winterhalters außerordentlich erleichtert wird. Diese rein formale Uebereinstimmung mit anderen Werken geht schließlich so weit, daß der mächtige Andreas in Donaueschingen wie die monumentale Kopie des kurz zuvor entstandenen Neudinger Heiligen erscheint. Bei der Beschreibung weiterer stilistischen Merkmale finden wir dann wieder dieselben Worte, wie sie bereits bei der Analyse der vorangehenden Werke ausgesprochen wurden. Besonders charakteristisch auch hier das Gewand, das wie in Gips getauchtes Tuch in flachen Faltenbahnen heruntersackend die Körperkonturen des Andreas verschleift und zerstört oder sich fest dem Unter- und Oberschenkel des Petrus anpressend die Umrißlinie des Beines klar nachzeichnet.

Die Vorliebe Winterhalters für die Einhüllung des Kopfes durch den übergeworfenen Mantel wie bei dem hl. Bartholomäus, die Umlegung des Gewandes am Halsausschnitt zu kleinen „Kragen", für schmale, dünne, gradlinige Faltenstege ist ebenfalls zu beobachten.

Der starke Eindruck der Donaueschinger Apostel, „der großgesehenen Gestalten von monumentaler Gesinnung", wie sie Feulner (a. a. O.) nennt, wird noch verstärkt und erhöht durch die prachtvolle Lasurfarbenfassung, die lange Jahre unter einem weißen Oelanstrich verborgen, ihre schöne Leuchtkraft bewahrt hat. Erst durch den Zusammenklang der bräunlichen Töne des Inkarnats mit goldgelben, grünen, bläulichen Farben der Gewänder wird die künstlerische und ästhetische Einheit erreicht, die erst die Holzskulptur des Barock vollendet. Denn die Farbigkeit hat nicht etwa nur einer Imitation des natürlichen Vorbildes zu dienen, sondern sie hat durch Unterstreichung und Verdeutlichung der körperlichen und geistigen Aktionen zum Eindruck gesteigerten Lebens beizutragen.

In das Werk Winterhalters gehört dann noch der sitzende Johannes d. T. auf der Kanzel, den man in Armhaltung, Kopfneigung, Muskulatur des Oberkörpers und der Beine mit dem nebenstehenden hl. Andreas vergleichen kann, und die Statuette des taufenden Johannes auf dem Deckel des Taufsteins[43]. Bemerkenswert für die Siche-

[43] Diese beiden Johannes sind etwa gleichzeitig Ende der vierziger Jahre mit den Aposteln entstanden. Am 20. November 1750 wird der Faß-

rung der Waldkircher Taufsteinreliefs ist die Uebereinstimmung der beiden Täufer. Hier wie dort der Ueberschlag des gezaddelten Fellgewandes an der rechten Hüfte, das den athletisch gebauten Oberkörper entblößt, die sanfte, etwas wehmütige Neigung des Kopfes. Die geringen Abweichungen in der Ponderation des Körpers, der Arm- und Beinhaltung finden durch die Eigengesetzlichkeit des Reliefstils, bei dem Oberkörper, Arm und Spielbein mehr in die Fläche gedreht werden, ihre Erklärung. —

Die Freiburger Skulpturen

Im Augustinermuseum in Freiburg befinden sich die Holzskulpturen von zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen. Sie sind etwas unterlebensgroß mit weißer Oelfarbe gefaßt. Das Fehlen der Unterarme und Hände mit den Attributen erschwert die ikonographische Bestimmung, jedoch lassen die charakteristischen Kopftypen der männlichen Heiligen auf die Darstellung der Apostel Petrus und Paulus schließen. Paulus fast kahlköpfig mit einem herabwallenden, in der Mitte geteilten Bart, Petrus mit kurzem krausen Bart- und Haupthaar. Er erinnert in Körperstellung und Armhaltung im Verhältnis von Stand- und Spielbein so stark an den Donaueschinger Petrus, daß man annehmen kann, der Freiburger Heilige hat ebenfalls in der ausgestreckten Linken die Schlüssel gehalten.

Die beiden weiblichen Heiligen können dagegen, trotzdem auch ihnen die Hände und Attribute abgeschlagen sind, durch die Darstellung ihres Martyriums mit Sicherheit als hl. Afra und Kunigunde identifiziert werden. Die hl. Afra, die nach der Legende den Flammentod stirbt, steht auf einem brennenden Holzstoß, die hl. Kunigunde schreitet im Gottesgericht mit bloßen Füßen über glühende Pflugscharen.

Die vier Statuen, die wahrscheinlich für zwei Seitenaltäre gearbeitet wurden, sollen aus der ehemaligen Augustinerkirche in Freiburg stammen. Ueber ihre Anschaffung und den Verbleib der Altararchitektur ist nichts überliefert.

Der Hinweis auf die formale Uebereinstimmung mit dem Donaueschinger Petrus vom Jahre 1745 hat schon den Weg zu Winterhalter gewiesen. Noch größer ist die stilistische Verwandtschaft mit den Waldkircher Aposteln, sodaß wir die Entstehung der Freibur-

maler Johann Nikolaus Spiegel aus Meßkirch beauftragt, die Figuren des Hochaltars „samt dem Bilde S. Johannis Baptistä auf der Kanzel weiss zu marmorieren".

ger Arbeiten ebenfalls zwischen 1740—45 ansetzen können. Ein Vergleich der Freiburger Märtyrerinnen mit den bereits um 1738 entstandenen Hochaltarstatuen in Waldkirch läßt dagegen deutlich Abweichungen im Gewandstil erkennen. Das Gewand der Waldkircher Katharina, das besonders in den Raffungen noch kleinteilig geknittert ist, legt sich bei den Freiburger Heiligen in ruhigen großen Flächen dem Körper an. Schwere massive Drapierungen erwekken wieder den Eindruck starken lederartigen Tuches. Gemeinsam ist den heiligen Frauen Winterhalters immer das enge Mieder, das sich fest um den Oberkörper spannt, sich zwischen den Brüsten aufschlitzt und an den Rändern etwas einrollt. Gemeinsam ferner die Aehnlichkeit der Kopftypen mit ihren runden Wangen, dem angedeuteten Doppelkinn, der etwas langgezogenen Nase, der gescheitelten Haarfrisur mit der auf die Schulter herabfallenden Locke.

Bei den männlichen Heiligen ist bereits in anderem Zusammenhang auf die Uebereinstimmung mit der Hochaltarzeichnung von Waldkirch hingewiesen worden. Auch hier sind die schon mehrfach geschilderten charakteristischen Stilmerkmale so evident, daß sich weitere Vergleiche mit Werken Winterhalters erübrigen.

Wenn man nun von den Freiburger Aposteln noch einen Blick auf die Arbeiten Winterhalters in Donaueschingen wirft, wird ein Abstand in der künstlerischen Qualität recht deutlich. Während die Freiburger Skulpturen in ihrem unsicheren Stand, ihren eckigen, nervösen, gequälten Körperhaltungen noch ein Suchen und Tasten nach Rhythmus und Mechanik des Körpers spüren lassen, scheint dieser Entwicklungsprozeß mit der abgeklärten Ruhe und Geschlossenheit des Donaueschinger Andreas beendet zu sein. Man vergleiche nur den Kopftypus des Andreas mit dem des Freiburger Paulus, um die Wandlung eines bei aller Würde verkrampften, unruhig spähenden Gesichtsausdruckes zu einem stillen, vergeistigten, ganz in „innerer Schau" versunkenen Antlitzes empfinden zu können.

Mit der Zusammenstellung und Einordnung der Freiburger Skulpturen ist die Aufzählung der Arbeiten Winterhalters beendet. Daß sein Lebenswerk bedeutend größer gewesen sein muß, ist mit Sicherheit anzunehmen, besonders da uns aus seinem letzten Lebensjahrzehnt Arbeiten nicht mehr bekannt sind. Vieles mag bei der Restauration der Kirchen im 19. Jahrhundert zugrunde gegangen sein. Einiges wird in den entlegeneren Dörfern und Kleinstädten des Schwarzwaldes noch auf die Entdeckung warten.

Der Stil

Schon bei einer allgemeinen Betrachtung der Werke Winterhalters spürt man die Isolierung, die seine Skulpturen aus der in Landschaft und Tradition verankerten Formen- und Vorstellungswelt heraushebt. Wenn C. Giedion-Welcker in der Bayrischen Rokokoplastik über den Bildhauer Joh. Baptist Straub[44] schreibt: „Straubs Stil taucht unvermittelt in Bayern auf. In der Landschaft selbst finden sich keine direkten Vorstufen, was er dort vorfand, nutzte ihm wenig", so gelten diese Sätze auch in verstärktem Maße, wenn man für Straub Winterhalter, für Bayern Schwaben einsetzen würde. Wir haben diesen Stilumbruch, der nicht nur formal, sondern auch geistig neue Wege sucht, bei der Besprechung der Vöhrenbacher Altäre als wichtigstes Stilkriterium bei der Scheidung der Hände von Vater und Sohn bereits erwähnt. Wir sprachen dabei die Vermutung aus, daß die sprunghaft auftauchenden neuen Gestaltungsmittel auf Beziehung und Berührung mit einem anderen kunstgeographischen Zentrum zurückzuführen seien. Mit einer Untersuchung über die Herkunft und Ableitung der äußeren Stilsymptome ist aber das Problem des künstlerischen Richtungswechsels nicht zu klären, denn die inneren Gründe dafür sind nicht auf unseren Fall beschränkt, sie sind, generationsgeschichtlich betrachtet, ein Bestandteil der allgemeinen Stilentwicklung der süddeutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts. Es ist kurz gesagt die klassizistische Reaktion auf den pathetischen Rausch des bernineskеn Barocks, der schon zu Lebzeiten Berninis in Italien praktisch und theoretisch den Kampf aufnimmt. Diesseits der Alpen wird Wien, das durch das Fehlen einheimischer Kräfte fast zur italienischen Bildhauerkolonie geworden war, das Zentrum des Widerstandes. Schon in den Werken der führenden Bildhauer wie Giuliani, Stanetti, Corradini spürt man den gedämpften Klang, ein Ermatten und Müdewerden der körperlichen und seelischen Exaltation und Kraftverschwendung, in die sich der Hochbarock erschöpfte. Ihre Schülerschaft, die Generation um 1700, an ihrer Spitze Georg Raphael Donner, führte den Kampf bis zum endgültigen Sieg fort, der in diesem Falle zugleich Befreiung von fremder Bevormundung bedeutete.

Die 1706 vom älteren Fischer entworfene, 1732 errichtete Josephsäule auf dem Hohen Markte[45] ist, trotzdem sie Gedanken Berninis

[44] C. Giedion-Welcker a. a. O., S. 13.

[45] Camillo List, Bildhauerarbeiten in Oesterreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire, Wien 1896—97, Tafel 3.

aufgreift, in ihrer logischen, statischen Formulierung steingewordener Protest gegen den irrationalen, atektonischen Barock der Grabensäule.

Von Wien aus wurde die zweite Wiedergeburt der Antike verkündet, von hier aus führt der direkte Weg über Oeser zu Winckelmann. Hier liegt aber auch die Ursache des tragischen Ausganges dieser Entwicklung. Während sich Renaissance und Barock im allgemeinen mit formalen Anregungen, Motiven, Themen aus der Antike begnügte, um den eigenen Formenschatz, die ursprünglich völkisch bedingte Vorstellungswelt zu bereichern, verlor sich der aufkommende Klassizismus, nachdem das zielweisende Führergenie Donners zu früh erlosch, in immer stärkerer Angleichung an das bewunderte Vorbild, um schließlich in starrer Imitation zu enden[46].

Wenn wir nun an die Einordnung der Skulpturen Winterhalters in diese Stilentwicklung gehen, so ist, wie bereits erwähnt, jede Bemühung, den Ursprung seines Stils aus heimischen Stilelementen zu erklären, ohne Erfolg. Die Handhabung des Schnitzmessers, die gute handwerkliche Gesinnung ist fast das einzige, was der Sohn an künstlerischer Erbmasse vom Vater übernommen hat. In seinen Jugendwerken klingt noch etwas von barocker Pathetik, die mit eindringlicher, heftiger Gebärde den Kontakt mit dem Irdischen und Himmlischen sucht, wie bei den Aposteln und Hochaltarskulpturen in Waldkirch nach. Auch die noch kleinteilige, geknitterte Fältelung des Gewandstoffes geht noch auf barocke Vorbilder zurück. Als Beispiel sei die hl. Katharina aus der Zürnschule in Nürnberg[47] angeführt.

Erst in den Donaueschinger Aposteln, besonders in dem hl. Andreas, ist die Umformung des barocken Zeitstils mit Hilfe antikischer sowohl formaler als auch geistiger Elemente zu einer neuen Stilprägung beendet. Man muß weit Umschau halten, um schon bei zeitgenössischen Bildhauern ähnliche Stiltendenzen festzustellen. Die vergleichbarsten Analogien finden sich in Italien und Oesterreich.

Wenn wir aus der 1708—18 entstandenen Apostelreihe Camillo Rusconis den hl. Andreas[48] mit dem Donaueschinger Heiligen zu-

[46] Es ist selbstverständlich, daß sich der Einbruch des Klassizismus in die deutsche Barockskulptur nicht abrupt, nicht in wenigen Jahren vollzogen hat. Als Donner starb, arbeitete noch Egid Querin Asam. Die Saat ging in Oesterreich erst unter der Schülerschaft Donners auf.

[47] A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1932, Abb. 365.

[48] Brinckmann a. a. O., Abb. 261.

sammenstellen, so ist die Verwandtschaft nicht nur im äußerlich Formalen, in der Behandlung und Organisation des Gewandes, des nackten muskulösen Oberkörpers zu suchen, sondern vor allem in der gemeinsamen geistigen Haltung. „Die Apostel, die Camillo Rusconi für S. Giovanni in Laterano arbeitet, geben Demut, Vertiefung, religiöse Erleuchtung und geistige Intuition in den Statuen des Andreas, Matthäus, Johannes, und des Jacobus major in einer Weise, die auch dem Feind dieser Kunst Achtung abnötigen muß und die Pascoli nicht anders als Verschmelzung von Antike und Barock zu erklären vermag." Diese Interpretation seelischer Vorgänge, die A. E. Brinckmann in seiner „Barockskulptur"[49] gibt, trifft zugleich das Wesen, den Kern jener Auflehnung gegen die Diktatur des Barock, die wir oben kurz geschildert haben. Nicht die Vereinfachung der Gewandmotive, nicht die Beruhigung der Gebärdersprache ist das Entscheidende, sondern der Richtungswechsel geistiger Emanationen, die anstatt sich explosiv nach außen zu entladen, still und ruhig in das Innere zurückgelenkt werden. Man ist versucht, das Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" in diesem Zusammenhange zu nennen. Diese würdige, vornehme, feierliche Gesinnung ist dann durch die Kunst Raphael Donners integrierender Bestandteil der österreichischen Skulptur geworden. Daß gerade Oesterreich und Wien Zentrum der neuen Kunstrichtung wurden, sieht Pigler[50] in dem spezifisch nationalen Charakter des österreichischen Barock begründet, in einer besonderen Veranlagung und Vorliebe für ruhige plastische Formen, einem mehr tektonischen Aufbau, einer gewissen Nüchternheit in der Auffassung und Selbstbeherrschung im Ausdruck. Er beruft sich dabei auf Fischer von Erlach, Rottmayr, Gran und Troger. Nun sind gewiß besonders bei letzterem sogar formale ‚Einflüsse' auf die Donnersche Skulptur festzustellen, aber die Wurzel, die Energiequelle des größten österreichischen Barockbildhauers ist damit nicht bloßgelegt. Da wir über die Jugendjahre Donners nicht gut unterrichtet sind, findet man in der Literatur die verschiedensten Hypothesen über Herkunft und Entstehung seines Stils. Neben dem offensichtlichen Studium antiker Originale, Abgüsse, Kopien, die auch in Oesterreich leicht zugänglich waren, hat vor allem die Nachbarschaft Italiens Anregungen und Eindrücke vermittelt. Hier ist es aber nicht in

[49] Brinckmann a. a. O., S. 237.

[50] Andreas Pigler, Georg Raphael Donner, Leipzig und Wien 1929.

erster Linie — wie Tietze-Conrat[51] und Fröhlich-Bum[52] vermutet haben — der Einfluß der Skulptur Giovanni da Bolognas und der Manieristen, deren kühle seelenlose Schönheit der geistigen Verinnerlichung Donnerscher Gestalten direkt entgegengesetzt ist, sondern vielmehr die nachbernineske Bildhauerschule Roms, die des nerven- und sinneaufpeitschenden barocken Formenbachanals müde, zu reineren, strengeren, gebundeneren Formen zurückzufinden suchte. Algardi ist schon zu Lebzeiten Berninis dessen Antipode, Bellori sein literarischer Propagandist. In dieser Atmosphäre des gemäßigten, zurückgedämmten Barock sind die direkten Entlehnungen und Parallelen der Donnerschen Kunst zu suchen.

Es ist kein Zufall, wenn wir dann, wie in dem Klosterneuburger Merkur[53], direkte Uebernahme von Formenelementen aus Statuetten des in Rom lebenden François Duquesnoys finden.

Ueberraschend ist auch die Verwandtschaft der lebhaften, pausbäckigen Putten Donners[54] mit den Kindern und Engeln Duquesnoys[55], denen sie in Typus und Temperament Geschwister zu sein scheinen. Diese Zwischenstellung zwischen Barock und Klassizismus, die schon Duquesnoys offensichtlich einnimmt, festigt sich in der folgenden Generation noch mehr, Camillo Rusconi und Filippo della Valle sind charakteristische Beispiele dafür. Und auch von hier lassen sich wieder Fäden zu Donner knüpfen. Die Frauengestalten della Valles wie z. B. die Temperentia der Capp. Corsini oder die Justitia[56] vom Grabmal Innozenz' XII. in Rom lassen neben der starken Torsion des Körpers, der Behandlung der anschmiegenden Draperie, besonders in Einzelheiten wie in der seitlichen Wendung des Kopfes, der Haarfrisur, des stillen, verträumten Blickes, an Frauengestalten Donners[57] erinnern. Und auch die mächtigen, ernsten, würdevollen Köpfe der Apostel Rusconis mit ihrem weichen, wattigen Haupt- und Barthaar, den etwas gebogenen Nasen, den nachdenklich, schmerzvoll zusammengezogenen Augenbrauen finden in dem Greisenantlitz des Ennsflusses[58] ihr Gegenstück. In diese Reihe

[51] Erica Tietze-Conrat, Oesterreichische Barockplastik, Wien 1920, Seite 15 ff.
[52] Lili Fröhlich-Bum, Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921, Seite 184 ff.
[53] Pigler a. a. O., Abb. 35 und 36, 37.
[54] Pigler a. a. O., Abb. 84—89.
[55] Brinckmann a. a. O., Abb. 249.
[56] Brinckmann a. a. O., Abb. 263, 264.
[48] Pigler a. a. O., Abb. 75.
[57] Pigler a. a. O., Abb. 90.

gehört auch der hl. Andreas Winterhalters nicht nur wegen der auffälligen Verwandtschaft des Typus, sondern auch in der anatomischen Durchmodellierung des Oberkörpers, bei dem jeder Sehne, jeder Muskel, jeder Schwellung und Senkung des Gewebes nachgegangen wird.

Ob der Schwarzwälder Bildhauersohn in seinen Lehr- und Wanderjahren bis nach Italien gekommen ist, erscheint recht zweifelhaft. Von den deutschen Bildhauern des 18. Jahrhunderts haben nachweisbar nur wenige ihre Schritte in das gelobte Land des Barock gelenkt[59]. Von größter Bedeutung waren daneben die Anregungen, die eingewanderte Italiener nach Deutschland brachten. Eines dieser Einfallstore und zugleich das wichtigste ist Wien, die Hauptstadt des Reiches, der Sitz der Kaiserlichen Akademie der bildenden Künste, der Stadt Raphael Donners. Hier muß auch das klassizistisch-barocke Stilprinzip Winterhalters seinen Ursprung haben.

Nun wissen wir zwar, daß er „auf seiner Kunst wohlgewandert war", aber Richtung und Ziel der Wanderschaft ist aus den biographischen Notizen nicht zu ermitteln. Die Künstlerlexika des 19. Jahrhunderts erwähnen den Bildhauer Michael Winterhalter nur beiläufig als Vater des berühmten Kirchenmalers Joseph Winterhalter, dagegen berichten sie ziemlich ausführlich von seinem vier Jahre älteren Bruder Joseph, dem Bildhauer von Olmütz.

Nach Füßli[60] hat Joseph in München und Wien gelernt, „wo ihn die vornehmsten Künstler schätzten. Durch das treffliche in Alabaster gearbeitete Porträt des Prinzen Eugenius, welches ein Bildhauer aus Dresden nach Wien[61] brachte, wurde er so angeeifert, daß er nach Dresden reiste, um dort mehrere Werke des berühmten Meisters zu sehen. Hierauf kam er durch die Grafen Ostein[62] und

---

[59] Auch Donner war, wie Hagedorn berichtet, nur kurze Zeit in Italien, um Marmor einzukaufen. Diese Nachricht, die für die Forschung die einzige Unterlage für eine Italienfahrt Donners gewesen ist, wurde erst neuerdings durch einen Archivfund Dr. A. v. Schuschniggs bestätigt, nach welchem sich Donner auf dem Wege nach Venedig am 1. Oktober 1729 in Innsbruck aufgehalten hat (Pigler a. a. O., S. 13). Ob Donner außer Venedig noch andere Städte Italiens gesehen hat, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Man kann aber immerhin annehmen, daß Donner als frommer Katholik Rom, wenn auch nur für kurze Zeit, besucht hat.

[60] H. H. Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1806, S. 6020.

[61] Wahrscheinlich ist damit die Marmorgruppe der Apotheose des Prinzen Eugen gemeint, die Permoser 1721 nach Wien brachte.

[62] Es muß richtig heißen: Graf Küefstein.

Questenburg nach Mähren, und tat sich durch seine Meisterstücke hervor. Winterhalter studierte seine Kunst gründlich und arbeitete nach Antiken."

Diese Darstellung findet man dann durchgängig auch in den anderen Lexika. Bei Nagler[63] wird erwähnt, daß in Mähren noch viele Werke Winterhalters zu sehen wären, bei denen das Studium nach guten Gipsabgüssen unverkennbar sei, und Neuwirth[64] berichtet, daß man den Bildhauer Joseph Winterhalter als „mährischen Donner" gefeiert hätte. Das ausführlichste Verzeichnis seiner Werke findet man im biographischen Lexikon des Kaisertums Oesterreich von Wurzbach[65].

Mit diesen kurzen Angaben über den Werdegang Josephs haben wir zugleich die wichtige kunstgeographische Beziehung aufgedeckt, die auch für Johann Michael von ausschlaggebender Bedeutung ist. Was liegt näher, als auch bei ihm einen Aufenthalt während seiner Lehrzeit in Oesterreich, in Wien anzunehmen? Ein glücklicher Fund im Schülerverzeichnis der Wiener Akademie der bildenden Künste liefert die Bestätigung[66].

Danach ist Joseph von 1726—28, Johann Michael anschließend von 1728—30 Schüler der Akademie gewesen.

Die Bedeutung der durch Karl IV. 1725 wiedereröffneten Maler-, Bildhauer- und Baukunst-Akademie kann für die Entwicklung der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts nicht hoch genug bewertet werden. Denn trotzdem Donner selbst sicher niemals der Akademie angehörte, hat doch sein Geist, seine Gesinnung sie beherrscht. Vermittler und Verkünder Donnerschen Stils war sein Bruder Mathäus, der 1725 Schüler und später Professor der Akademie wurde.

Von diesem neuen unerhörten Energiezentrum in Wien sind nun fast alle bedeutenden Künstler des deutschen Rokoko angelockt und mehr oder weniger befruchtet worden.

Von Straub, dem Stammvater des bayrischen Rokoko, wissen wir, daß er 1728—30 bei Christoph Mader in Wien, „wo die Bildhauerei im großen Flore stand", gearbeitet hat. Sein Meisterschüler

---

63 G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, München 1851, Bd. 21, S. 552 ff.

64 Joseph Neuwirth, Geschichte der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern, Augsburg 1926, S. 173.

65 Constantin v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich, Bd. 57, S. 84 ff.

66 Gütige Mitteilung Dr. E. W. Brauns, Troppau.

Ignaz Günther holt sich 1753 den ersten Preis der Akademie[67]. In Wien erhalten Boos und Messerschmidt, Peter Wagner und Wolfgang van der Auvera ihren letzten Schliff. Wahrscheinlich ist Ferdinand Dietz von Böhmen aus über Wien an den fränkischen Hof der Schönborn gekommen, und nach den Untersuchungen von E. W. Braun[68] scheint selbst der Mannheimer Paul Egell österreichischer Abstammung zu sein.

Diese von hoher verfeinerter Kultur gesättigte Atmosphäre ist auch für die Winterhalter künstlerische Wahlheimat geworden. Wurzbach berichtet, daß Joseph, der bereits 1726, also kurz nach der Wiedereröffnung, die Akademie bezog, durch Fleiß und handwerkliches Können die Aufmerksamkeit von Rottmayr[69], Gran, Troger und van Schuppen auf sich lenkte und daß ihn Paul Troger später in sein Haus nahm. Von Daniel Gran ist er in der Malerei unterrichtet worden und neben dem Besuch der Akademie „fand er als Gehilfe Arbeit in den Ateliers der berühmten Meister Mathieli und Donner".

Wenn auch diese Aufzählung der illustren Vertreter des österreichischen Barock nicht in allen Fällen den Tatsachen entsprechen mag (Donner war in der Zeit, als Joseph in Wien lernte, in Salzburg mit den Skulpturen des Stiegenhauses von Schloß Mirabell beschäftigt), so ist doch damit hinreichend die Umgebung charakterisiert, in die nun auch der Bruder Johann Michael aufgenommen wurde und deren Stilprinzipien sich der aus der Enge des Heimatdorfes in das Leben der Weltstadt gestellte junge Bildhauer verschrieb.

Die künstlerische Gesinnung der Wiener Akademie, die bereits 1692 als Privatunternehmen von Peter Strudel ins Leben gerufen wurde, war von Anfang an durch die Auswahl der Lehrmittel bestimmt. Weinkopf[70] erzählt, daß Kaiser Leopold mit beträchtlichen Kosten „die berühmtesten griechischen Statuen zu Rom und Florenz als: Laokoon, die sogen. medizäische Venus, Apoll, den borghesischen Fechter u. a. m. abformen und in das im Hause, zum schönen Brunnen genannte, gemietete Stockwerk unterbringen ließ."

---

[67] Das Preisstück behandelt das seit Bernini beliebte Thema: Aeneas trägt seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja.

[68] E. W. Braun, Paul Egells mutmaßliche Herkunft, Oberrheinische Kunst 1928, S. 172.

[69] Bei Wurzbach steht irrtümlich statt Rottmayr Rottenhammer, der als Protektor Winterhalters selbstverständlich nicht mehr in Frage kommen kann. Der kaiserliche Hofmaler Rottmayr stirbt 1730 in Wien.

[70] Anton Weinkopf, Beschreibung der K. K. Akademie der bildenden Künste, Wien 1783.

Die klassizistische Richtung wird dann unter der Direktion Jakob van Schuppens zum Reglement. Mit Schuppen, der 1669 als Sohn des flämischen Kupferstechers Pieter van Schuppen in Fontainebleau geboren, seine Ausbildung bei Largillière, dem späteren Kanzler der Académie Royale erhalten hat, zieht der Geist des antikisch gesinnten französischen Rationalismus in die Wiener Akademie ein. Vorbild für die Satzungen der Akademie werden Lebruns Pariser Statuten vom Jahre 1648.

Wohin der Weg ging, zeigt am eindringlichsten die Preismedaille[71], die am Namenstage Karls VI. 1731 zum ersten Male verteilt wurde. Auf dem Revers ist die sitzende Athene dargestellt, im Arm ein Füllhorn, aus dem die Preismedaillen herausgeschüttet werden. Rechts davon liegt ein antiker Torso vor dem Standbild Apolls[72]. Putten treiben dazwischen mit Palette, Zirkel und Senkblei ihr Wesen. Im Hintergrund zwei kanellierte Säulen, die mit musischen Emblemen geschmückt sind. Auf dem Schemel der Athene das Monogramm M. D., Mathäus Donner.

Neben der eingehenden Beschäftigung mit Abgüssen — auch die reichen Antikensammlungen des Kaisers, des Prinzen Eugen, die berühmte Statuettensammlung des Fürsten Liechtenstein waren den Künstlern zugänglich — kam durch die energische Leitung van Schuppens anatomisches Studium sogar an der menschlichen Leiche hinzu[73], zu einer Zeit, in der selbst die Wiener Universität noch keinen Lehrstuhl für Anatomie hatte.

Dem Lehrbetrieb der Akademie, in den Johann Michael Winterhalter zwei Jahre eingeschaltet war, sind noch andere Eindrücke, Anregungen von außen, hinzugekommen. Sicher hat Winterhalter wie sein Schulgenosse Johann Baptist Straub auch in den Wiener Bildhauerwerkstätten als Geselle mitgearbeitet. Ob er wie Straub auch von Christoph Mader beschäftigt wurde, ist nicht festzustellen; daß Winterhalter die Karlssäulenreliefs gesehen, studiert hat, ist selbstverständlich. Anklänge finden sich in seinen Reliefs besonders in der Darstellung des Figürlichen. In den Reliefs Maders erscheinen

[71] Carl v. Lützow, Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste Wien 1877, Abb. S. 24.

[72] Auffällig ist, daß der lykische Apoll Paul Egells in Körperstellung und besonders in der unmotivierten Armhaltung mit der Statue auf der Gedenkmünze übereinstimmt. Möglicherweise gehen aber beide Darstellungen auf dasselbe antike Vorbild zurück. Vergl. Feulner a. a. O., S. 99, Abb. 92.

[73] Ein Gesuch van Schuppens wegen Auslieferung der Leiche eines Gehängten vom 14. Januar 1735 motiviert ausführlich die Notwendigkeit des anatomischen Studiums für die fortgeschrittenen Kunstschüler.

die Figuren flach auf den Reliefgrund aufgepreßt, das Gewand in großen Flächen wie angeplättet, ähnlich wie wir es auch bei den Kanzelreliefs in Waldkirch festgestellt haben.

Wichtiger ist aber die persönliche Berührung mit Donner oder seiner Werkstatt gewesen. Wo Donner sich in den Jahren 1728—31 aufgehalten, wo er gearbeitet hat, ist von der Forschung bis jetzt noch nicht mit Sicherheit festgestellt worden. Man möchte aber annehmen, daß er nach der Enttäuschung von Salzburg sich wieder nach seiner Heimatstadt Wien (sein Geburtsort Eslingen ist nur wenige Kilometer von Wien entfernt) gewandt hat und von hier aus zu dem fürstlichen Mäzen in Preßburg die Verbindungen geknüpft hat.

Direkte formale Entlehnungen Winterhalters aus dem Werke Donners sind nun nirgends festzustellen. Auf die Verwandtschaft der Kopftypen, der gemeinsamen verinnerlichten Geistigkeit ist schon in anderem Zusammenhange hingewiesen worden. Der starre, spröde Gewandstil Winterhalters dagegen kann nicht mit der weichen, fließenden Schmiegsamkeit Donnerscher Gewänder verglichen werden, aber in einzelnen Faltenpartien, die sich flach, ohne Lufträume zu schaffen, aufeinanderpressen, in winkligen Graten scharf brechen wie bei der Bekleidung der Preßburger Engel, lassen sich Vorstufen für die „Ledergewandung" der Apostel Winterhalters erblicken.

Aber auch dieses „Ledergewand" hat wie bei Donner nur noch sekundäre Funktionen. Der Barock hat die Herrschaft des Gewandes über den Körper zum Postulat erhoben. Die Draperie hatte ihre eigene seelische Triebkraft und Ausdrucksmöglichkeit. Jetzt wird die Organisation des Gewandes nur noch als notwendiges Uebel empfunden. Die Darstellung des unverhüllten menschlichen Körpers wird wieder zum Primat der bildenden Kunst, und wo das Gewand aus ikonographischen Gründen unentbehrlich ist, wird es nur noch zur Begleitung und Unterstreichung der Körperfunktionen benutzt.

Wenn Dehio[74] von Donner schreibt: „Wo er irgend kann, zeigt er den nackten Körper", so gilt das ebenso für Winterhalter. Seine Apostel sind wie die Engel und Heilige Donners bis an die Grenze des kirchlich Erlaubten enthüllt. Wo es nur irgend geht, öffnet sich das Gewand über der Brust, schiebt sich ein Bein aus den Falten hervor, werden Arm und Oberkörper sichtbar gemacht.

---

[74] Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig 1930, Bd. 3, S. 414.

Es wäre nach dem vorher Gesagten nun grundfalsch, in Winterhalter den typischen Klassizisten zu sehen. Ebenso unrichtig wäre es, Donner aus den Reihen der Barockkünstler zu streichen. Auch das neue Ziele weisende Genie ist noch den eingewurzelten Ueberlieferungen einer weltanschaulich überwundenen Periode irgendwie verhaftet. Winckelmann, der die Rückkehr zur reinen, klaren Form Griechenlands predigte, hielt Matielli und Gerard de Lairesse für die idealsten Verkörperer seiner Ideen. Bei Donner zeigt schon die starke Torsion seiner Figuren, der häufige Richtungswechsel der Körperachse, das Uebergreifen plastischer Glieder über die ideale Kunstzone in den Außenraum, wie bei der Figur des Traun, die noch nicht überwundenen Vorstellungen und Erkenntnisse, die der Barock wegbahnend der Skulptur gewiesen hat.

Auch in der Vorliebe für das weiche, malerische, seidig mattschimmernde Bleimaterial, in dem prägnanten Herausarbeiten von Muskelpartien, die reiches Spiel von Licht und Schatten hervorrufen, ist barockes Stilprinzip zu erkennen.

Noch stärker ist das barocke Erbgut bei Winterhalter lebendig. Auf die starke plastisch kubische Schwere der Gewandmassen ist schon hingewiesen worden. Auch in der Wahl des Frauenkostüms zeigen sich noch deutlich Anlehnungen an das barocke Theaterkostüm.

Der Reliefstil Winterhalters bewegt sich noch ganz in den Bahnen des 17. Jahrhunderts. Durch Repoussoirs, durch schräglaufende Bodenwellen wird die Räumlichkeit bis zur malerischen Auflösung des Hintergrundes in die Reliefflächen hineingetrieben. Die Figuren agieren nicht in einer Reliefebene, sondern sind in Schichten hintereinander gestaffelt. Durch allmähliche Abnahme ihrer Plastizität, im Hintergrund erscheinen sie nur noch hauchdünn in den Reliefgrund eingegraben, wird der Tiefenzug noch verstärkt und die Illusion einer Raumbühne erhöht. Es ist dieselbe malerische Auffassung des Reliefs, die, von Giovanni da Bologna und seiner Schule ausgehend, im 17. Jahrhundert herrschend gewesen ist.

Nachdem wir nun die stilistische Herkunft Winterhalters geographisch festgelegt haben, ist auch die Frage nach Ableitung seines Ornaments leicht zu beantworten. Oesterreich ist merkwürdigerweise in Erfindung und Umformung ornamentaler Gedanken nie eigenschöpferisch hervorgetreten. Italien und Frankreich haben ihre Formenschätze über Oesterreich ausgeschüttet, die ohne nennenswerte Veränderungen aufgenommen wurden. Als Winterhalter in

Wien lernt, werden noch die alten ornamentalen Requisiten des italienischen, besonders des römischen Barock überall verwertet: Akanthusblätter, Akanthusblütenschnüre, klobige, dicke liegende oder aufgestützte Voluten, Muscheln, Frucht- und Blütenfestons und gelegentlich auch französische Motive. Es ist derselbe Formenvorrat, den wir auch bei den Altären Winterhalters gefunden haben. An dem 1722 entstandenen Chorgestühl in der Domkirche von St. Pölten[75] befinden sich Ornamentformen, wie sie am Hochaltar von Waldkirch verwendet werden. Auch das eigenartige Motiv einer Volute, über die sich ein großes fleischiges Akanthusblatt legt, wie am linken Vöhrenbacher Seitenaltar, findet sich in ähnlicher Weise an den Sockeln der Raptusdarstellungen Matiellis im Wiener Schwarzenberggarten[76].

Dieses konservative Verharren in alten Ornamentformen, das für die österreichische Dekorationskunst kennzeichnend ist und auch nur ein sehr spärliches, mageres Rokoko aufkommen ließ, scheint auch bei Winterhalter Boden gefaßt zu haben. Hinzu kommt, daß neue Ideen, wie die aus Frankreich importierte Rocaille, die zum Symbol des 18. Jahrhunderts wurde, sehr langsam den Weg in das abgelegene Schwarzwalddorf fanden. Die Eindrücke, die ornamentalen Formenschätze, die Winterhalter aus Wien mitbrachte, haben ihm anscheinend für sein künftiges Lebenswerk genügt.

Vor der Rückkehr in die Heimat ging Winterhalter noch auf ein Jahr nach Mähren, um dort als Gehilfe seines Bruders tätig zu sein.

Am 1. November 1731 schließt der Abt des Klosters Hradisch bei Olmütz mit Joseph und Michael Winterhalter einen Vertrag ab, in dem sich die Brüder verpflichten, die Statuen der Fama, der Hoffnung und der Freigebigkeit über dem Portal der Wallfahrtskirche auf dem heiligen Berg bei Olmütz herzustellen. Ostern 1732 soll der Ablieferungstermin sein. Ein zweiter Vertrag vom 19. Februar 1732 beauftragt die Brüder mit der Herstellung der sechs Tugenden im Kloster Hradisch mit den dazugehörigen Vasen und Putten[77].

Der Entwurf und der Hauptanteil bei der Ausführung dieser Arbeiten stammt sicher von Joseph, der durch adelige Gönner nach Mähren gerufen, dort schon Fuß gefaßt hatte.

Michaels Werkanteil ist nur in untergeordneten Ausführungsarbeiten nach den Modellen seines Bruders zu erblicken. Es ist des-

[75] M. Riesenhuber a. a. O., Taf. 102.

[76] C. List a. a. O., Taf. 9, 10.

[77] Gütige Mitteilung Dr. E. W. Brauns, Troppau.

halb nicht überraschend, daß der Stil der beiden Brüder infolge dieser Zusammenarbeit und gemeinsamen Ausbildung sich außerordentlich ähnelt.

Der hl. Andreas Joseph Winterhalters auf der Brücke zu Namiest in Mähren[78] zeigt dieselbe straffe, großflächige Gewandlegung wie bei den Donaueschinger Aposteln. Auch der schmerzlich kummervolle, demütige Ausdruck des Gesichtes mit dem wallenden Bart, den zusammengezogenen Brauen ist uns nicht mehr fremd. Der stilistische Unterschied, der eine Trennung der Künstlerindividualitäten ermöglicht, liegt in einer verschiedenen Auffassung des Körpervolumens, in einer anderen geistigen Veranlagung. Der Körper des Andreas von Namiest ist schmaler, zierlicher, der Kopf feiner, durchgeistigter, die Haltung, die Gebärde vornehmer, aristokratischer. Die Apostel Michaels verraten immer bei aller Würde und Zurückhaltung in ihrer kompakten, derben Körperlichkeit, in ihren etwas ungelenken, linkischen Gebärden ihre bäuerliche Herkunft, ebenso wie die Vorbilder der heiligen Märtyrerinnen in Freiburg und Waldkirch unter den Landfrauen und -mädchen des Schwarzwaldes zu suchen sind.

Das Fehlen dieser vornehmen, kultivierten, höfischen Gesinnung, die den Gestalten Donners, Straubs, Günthers die edle aristokratische Haltung gibt, läßt die stilistische Entwicklung Michael Winterhalters an der Schwelle des Rokoko Halt machen. Ein Stück des Weges geht Winterhalter mit seinem Alters- und Schulgenossen Johann Baptist Straub gemeinsam. Die ersten Werke Straubs in Diessen, Andechs, Schongau[79] zeigen in Faltenwurf, Typus, Behandlung des Aktes mit Werken Winterhalters so große Uebereinstimmungen, daß die gemeinsame Schulausbildung zu erkennen ist. Leider sind nun Werke aus dem letzen Jahrzehnt Winterhalters nicht mehr vonhanden; wir können daher nicht feststellen, ob die Bahn seines künstlerischen Lebens ähnlich wie die des bayrischen Hofbildhauers verlief. Daß Winterhalter zur selben Zeit wie Straub, etwa von 1750 ab, zu jener beschwingten, graziösen, heiteren Form, wie sie das bayrische Rokoko geprägt hat, gelangt ist, mag bezweifelt werden. Auf dem ländlichen Boden des abseits vom großen Verkehr liegenden Schwarzwalddorfes wäre das Rokoko langsamer erblüht als in der kultivierten, gepflegten Atmosphäre der bayrischen Residenzstadt. Winterhalter stirbt schon mit 55 Jahren, zu einem

[78] E. Tietze-Conrat a. a. O., Abb. 22.

[79] C. Giedion-Welcker a. a. O., Abb. 35, 36, 43, 44, 52—54.

Zeitpunkt, als das deutsche Rokoko im vollen Glanz erstrahlt. Der achtzigjährige Straub erlebt dagegen noch den Sieg des Klassizismus. Er selbst ist niemals „Klassizist" im reinen Sinne des Stilbegriffs geworden. Seine Spätwerke sind weiter nichts als Erinnerungen an die fünfzig Jahre vorher in Wien entwickelten barockklassizistischen Stilprinzipien.

Die Bildhauertradition der Familie Winterhalter, die bis an das Ende des 19. Jahrhunderts reichte[80], wurde durch Michael Winterhalters Sohn Anton (geb. am 6. 6. 1745, gest. am 15. 4. 1805) fortgesetzt. Joseph, dem Mähren zweite Heimat geworden war, starb unverheiratet 1769 in Wien. Nach dem Tode Michaels (1759) hatte er seinen Neffen Joseph an Kindes Statt angenommen. Auch dieser wird Bildhauer und Maler[81]. Den ersten Unterricht erhält er durch seinen Onkel. Da mit der Zeit das malerische Interesse überwiegt, geht er zu Maulpertsch in die Lehre und wird dessen Lieblingsschüler und Nachfolger. In Meusels Archiv für Künstler und Kunstfreunde sind in einem Nachruf auf Joseph Winterhalter eine Anzahl seiner Fresken und Oelbilder verzeichnet[82]. Der Aufsatz, der Winterhalter als einen der bedeutendsten deutschen „Historienmaler" feiert, schließt mit den Worten: „Sein Fleiß war unermüdet, seine Erfindung im Historischen kühn und feurig, er achtete aber oft zu wenig in seinen Zeichnungen auf sanfte natürliche Gelassenheit[83]. Sein

---

[80] Die letzten direkten männlichen Nachkommen waren die Bildhauer Carl (1813—1878) und Leopold Winterhalter (1819—1893).

[81] Die biographischen Angaben der Künstlerlexika sind sehr ungenau. Statt Vöhrenbach wird bei Füßli und Nagler als Geburtsort Joseph Winterhalters „Järmbach" im Schwarzwald angegeben. Wurzbach berichtet, daß Joseph am 17. Januar (anstatt am 25. 1.) geboren sei. Vermutlich eine Verwechslung mit dem Todestag Josephs am 17. 1. 1807. Ferner wird in allen Lexika erwähnt, daß Joseph W. seinen Neffen im Alter von 9 Jahren zu sich genommen hätte, nachdem Michael im Alter von 44 Jahren gestorben wäre. Tatsächlich ist Joseph, als sein Vater 53jährig starb, bereits 16 Jahre alt. Es ist aber immerhin möglich, daß er schon vor dem Tode seines Vaters zu seinem Onkel in die Lehre gekommen ist.

[82] Vergl. auch Feulner a. a. O., S. 234.

[83] Der Artikel, der „Johann Jakob Heinrich Czikann" unterzeichnet ist, stammt aus dem Jahr 1807. Das klassizistisch erzogene Auge des Verfassers konnte die „unnatürliche" expressive Spannung der Barocklinie des Maulpertschschülers nicht mehr verstehen. Das 19. Jahrhundert, das die „Natürlichkeit" zum Maßstab der bildenden Künste erhob, lobte dagegen den Olmützer Bildhauer Joseph Winterhalter mit folgenden Worten (Wurzbach a. a. O.): „Ein bei so vielen Künstlern seines Faches leider häufig bemängelter Uebelstand, der unnatürliche, unwahre Faltenwurf erscheint auf seinen Statuen nicht, denen er einen besonders natürlichen leichten Faltenwurf zu geben verstand."

einziger Wunsch, den er stets hegte, war, immer mit vielen Arbeiten beschäftigt seyn zu können. Er starb zu Znaim in Mähren am 17. Januar 1807."

Von den weiteren Nachkommen Winterhalters hat niemand mehr die handwerkliche Arbeit zu bedeutenden künstlerischen Leistungen gesteigert. Unter der Herrschaft des Klassizismus war die Triebkraft, der schöpferische Impuls, der aus dem angestammten, bodenständigen Handwerk heraus der deutschen Skulptur in allen Stilepochen in langer Generationenkette immer neue Formen und Inhalte geschenkt hatte, endgültig erstickt.

Der Historizismus des 19. Jahrhunderts erhebt einen Stil nach dem anderen zum Primat künstlerischer Vorstellung. Das aus wissenschaftlicher Erkenntnis heraus gewonnene Stilbild wird zum Schema, zur Schablone, der künstlerische Gestaltungsprozeß zur Imitation. Der Verfall der Kunst setzt mit dem Zeitpunkt ein, als Nichtkünstler darangehen, die Kunst auf theoretisch formulierten Bahnen zu einem vorher bestimmten, gewünschten Ziel zu dirigieren.

Auch im 19. Jahrhundert bleibt die Kirche bedeutende Auftraggeberin. Die Beseitigung und Zerstörung barocker Kircheneinrichtungen schafft Platz für hunderte von neuen Altären, Kanzeln, Taufsteinen. Aber der historizierende Stilfanatismus kann an den freischaffenden heimischen Bildhauer nicht mehr Aufträge vergeben. Der Künstler muß, um dem „Geschmack der Zeit" gerecht zu werden, Stilerfahrung besitzen.

Diese Kunstpolitik degradierte die ländlichen Bildhauer zu Herrgottschnitzern und Herstellern von Grabdenkmälern. Sie vernichtete damit zugleich die Wurzel, die die deutsche Kunst immer wieder mit neuen Kräften gespeist hat.

JOSEPH ANTON HOPS

Leben und Werk

Villingen

Der zweite wichtige Schwarzwälder Barockbildhauer, der Villinger Joseph Anton H o p s[1], entstammt einer schwäbischen Bildhauerfamilie. Feurstein, dem die Entdeckung des Meisters zu danken ist, hat durch systematische Nachforschungen fünf Mitglieder dieser Familie Hops feststellen können[2].

Stammvater der Familie ist der am 6. 5. 1681 in Eggental Bez. Amt Kaufbeuren (Bayr. Schwaben) geborene Bildhauer Johann Baptist Hops, der vermutlich in Biberach gelernt oder gearbeitet hat, da er am 5. 7. 1707 in Heimertingen die aus Biberach stammende Margarete Ehrenmann heiratet. Kurz darauf finden wir ihn in Mietingen, das ehemals zur Klosterherrschaft Heggbach gehörte, ansässig. Hier werden ihm vom Juli 1708 bis April 1726 zwölf Kinder geboren. 1728 ist Johann Baptist noch mit Arbeiten am Hochaltar in Mietingen beschäftigt. Von seinen Kindern sind drei Söhne ebenfalls als Bildhauer nachzuweisen:

Johann Adam, geb. am 31. 7. 1708, in Mietingen, der 1736 um das Bürgerrecht in Sigmaringen nachsucht, Franz Magnus, geb. am 2. 6. 1717, der spätere „kunstreiche hochfirstliche Bildhauer" von Sigmaringen, und der am 2. Juni 1720 geborene Joseph Anton, dessen Leben und Werk im zweiten Abschnitt unserer Untersuchung behandelt werden soll.

---

[1] Für die Unbekümmertheit, mit der das 18. Jahrhundert Familiennamen schrieb, haben wir hier ein besonders charakteristisches Beispiel. Joseph Anton schreibt sich selbst Hopbs, Hobps, Hobbs, Hopss. Daneben findet man in den Akten noch Hopps und Hoops. Erst vom Jahre 1750 ab ist die Schreibweise „Hops" vorherrschend.

[2] Vergl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon Bd. 17, S. 499.

Ueber Jugend und Lehrzeit Joseph Antons liegen Nachrichten nicht vor. Erst am 14. November 1748 finden wir ihn in den Ratsprotokollen[3] der Schwarzwaldstadt Villingen erwähnt. Ein Gesuch um Eheerlaubnis und Aufnahme als Bürger wird ihm bewilligt. Diese Notiz in den Ratsakten, die nicht nur biographisches Interesse beansprucht, sondern auch für die spätere stilistische Untersuchung von großer Wichtigkeit sein wird, lautet wörtlich: „Antony Hops ein dem vernemen nach künstlich seyn sollendter Bildthauer gibt gehorsamblich zur Vernemung, wie derselbe willens sey sich mit Jörg Samuel Schillings verwittibter Tochter zu verehlichen mit daheriger Bitt jhm nit nur die Heyrath zu bewilligen, sondern jhm auch zum bürger anzunemen." Das Protokoll fährt dann fort: „Weilen dermahlen kein bürgersohn der dieser Kunst erfahren und in ansehung derselbe ein guther Künstler seyn soll ist applicant zum Bürger angenommen."

Am 22. Mai 1749 bittet Hops den Rat nochmals um Ehebewilligung.

Die Heirat mit Maria Katharina Schilling findet dann am 2. Juni 1749 statt. Trauzeugen sind: „Carolus Christian Studiosus und Magdalena Siblerin." Im Trauvermerk wird als Beruf des Ehemannes „pictor"[4] angegeben. Interessant ist die Herkunft seiner Frau. Maria Katharina ist als uneheliche Tochter der Lucia Siblerin am 4. Oktober 1718 geboren worden. Vater ist der Maler Georg Samuel Schilling, der bald darauf durch Heirat die Geburt legitimiert. Maria Katharina heiratet dann in erster Ehe am 15. 9. 1747 den Villinger Bildhauer Joseph Schupp, der bereits im folgenden Jahr am 26. 4. 1748 stirbt. Nach Ablauf des Trauerjahres heiratete der hinzugezogene Joseph Anton Hops die zwei Jahre ältere Bildhauerwitwe. Solche Einheiraten in Bildhauerwerkstätten, die zum Teil noch durch überlieferte Zunftordnungen bedingt sind, kommen im 18. Jahrhundert nicht selten vor. Der Geselle Franz Kohl heiratete

---

[3] Villingen, Ratsarchiv.

[4] Diese Eintragung ist der einzige Hinweis, daß Hops auch Maler gewesen ist. Gemälde oder Zeichnungen von ihm sind aber bis jetzt nicht nachzuweisen. Auch hier besteht wie bei dem Wurzacher Altar Hans Multschers die Schwierigkeit, von rundplastischen Werken stilistische Brücken zu Tafelbildern zu schlagen. Von den unsignierten Bildern in Villingen, Donaueschingen ist keines, das ungefähr die Handschrift des Bildhauers Hops erkennen ließe. M. E. beruht die Eintragung „pictor" als Beruf des Ehemannes auf einem Irrtum, der vielleicht durch Verwechslung mit dem Beruf des Brautvaters, des Malers Georg Samuel Schilling, verursacht wurde.

nach dem Tode Donners dessen Witwe, Peter Wagner heiratete die Witwe Johann Auveras und P. v. Stetten berichtet[5], daß die Witwe des Egidius Verhelst mit dem Bamberger Bildhauer Bonaventura Mutschele eine neue Ehe einging.

Diese Einheirat hat also für Joseph Anton Hops zweifache Bedeutung. Er erwirbt dadurch nicht nur sofort das Bürgerrecht, sondern er übernimmt zugleich die Leitung der einzigen Bildhauerwerkstatt der Stadt.

Die Ehe ist anscheinend kinderlos geblieben. Geburtseintragungen lassen sich in den Villinger Kirchenbüchern nicht nachweisen.

Am 20. Mai 1761 wird im Sterberegister der Tod des Joseph Hops, sculptor, verzeichnet.

Diese biographischen Daten, die uns die äußere Struktur seines Lebens geben, werden ergänzt durch eine Reihe archivalischer Belege über seine künstlerische Tätigkeit.

Die größte Anzahl seiner Arbeiten sind für Villinger Kirchen bestimmt gewesen. Sie befinden sich zum Teil auch heute noch an ihrem Bestimmungsort.

Welch neuer ungeheurer dynamischer Impuls mit dem zugewanderten schwäbischen Bildhauer in die stagnierende, formelhafte Villinger Barockskulptur einzog, zeigt schon der erste urkundlich belegte Auftrag[6] für den Hochaltar der Bickenkapelle. 1750 erhält Hops und der Schreiner Thaddäus Votzeler den Auftrag, für 470 Gulden den Altar, der zugleich die Einfassung eines hochverehrten Villinger Heiligtums, des Nägelinkreuzes[7] ist, herzustellen.

Der ehrwürdige Kruzifixus, der sich dunkel von einem rückwärts gelegenen Fensterchen abhebt, ist in ein phantastisches Gewirr krausen Rocailleornaments eingesponnen. Zwischen Blütenfestons, Girlanden, prächtigen Vasen treiben Engelputti ihr Spiel. Das Altarblatt mit der Verspottung Christi des Villinger Malers Heinrich Schilling ist von einem geschwungenen, stark profilierten Rahmen umgeben, aus dessen Ecken die Rocaille herauswuchert. Zwei Säulen, deren schnittiges verkröpftes Gebälk in kühnem Schwung den Bogen des Altarrahmens über die ganze Front hin begleitet, geben die feste tektonische Abgrenzung.

---

[5] Paul v. Stetten, Kunst- und Handwerksgeschichte von Augsburg 1779.

[6] Villingen, Ratsarchiv.

[7] Das Nägelinkreuz, eine Arbeit des 14. Jahrhunderts, soll nach der Legende von einem Bauern namens Nägelin auf der Landstraße gefunden sein. Es wurde nach Villingen überführt und in einer Kapelle vor dem Bikkentor aufgestellt. Da das Kreuz für wundertätig galt, genoß es bis ins 18. Jahrhundert in Villingen große Verehrung.

Links und rechts auf angefügten mit Rocaillekartuschen verzierten Sockeln die lebensgroßen Statuen der greisen Eltern des Johannes, der hl. Zacharias und die hl. Elisabeth. Mit diesen beiden Skulpturen tritt uns zugleich der ausgeprägte, reife Stil Joseph Anton Hops' entgegen, der uns die Bedeutung und die hervorragende Stellung des Meisters innerhalb der süddeutschen Bildhauer des Hochbarocks erkennen läßt.

Zacharias, stolz, hoch aufgereckt, ist der flammende leidenschaftliche Prediger und Künder des kommenden Messias. Der Mund zum Sprechen geöffnet, die Augen in visionärer Schau nach oben gelenkt in die Richtung, aus der Kraft und Geist herniederströmen und sich in prophetische Worte an das zuhörende Volk verdichten. Die Linke ist in unerhört eindringlicher rethorischer Geste erhoben, die rechte Hand hält das im Mantelbausch halb versteckte Buch, dessen geschriebene Prophezeiungen durch das lebendig gesprochene Wort Gottes ersetzt sind.

Die innere Erregung, die im Ausdruck des Gesichts lodert, die in der hervorstoßenden Hand aufflammt, in dem jäh vorgesetzten Bein sichtbar ist, wird nun erhöht, verstärkt zu prasselndem Brand durch zuckende, züngelnde Faltenflammen, die den darunterliegenden Körper fast zu verzehren drohen. Wie in fiebernder Erregung gräbt, stößt das Schnitzmesser in das Holz ein. Das Gewand ballt und bäumt sich zu Erhebungen, Höhlen, Grate, Furchen, in denen Licht und Schatten in funkelndem Spiele sich fangen. Die Funktion, die Aktivität des Körpers wird abgelöst durch die Eigendynamik des Gewandes. Und selbst dort, wo sich die Hand in suggestiver Gebärde vom Körper löst, umschreiben, unterstreichen drei, vier Faltenschwünge des Aermelbausches diese Bewegung. Ebenso wird die Klangassoziation, die der geöffnete predigende Mund hervorruft, durch die Strähnen des Bartes, die wie vom Windstoß angefachte Flammen zur Seite geweht sind, betont und verstärkt.

Der richtungslose Aufruhr des Gewandes ist bei der hl. Elisabeth etwas zurückgedämmt, gebändigt. Der Bewegungsstrom der Draperie orientiert und konzentriert sich auf das Buch, das sie wie ein Schutzschild vor sich hält, dessen schräge Kante mit dem umgelegten Kopftuch zugleich den wundervollen Kopf der Greisin umrahmt, die in seherischer Verzückung mit geschlossenen Augen der göttlichen Eingebung lauscht.

Diese beiden Skulpturen der Bickenkapelle, in denen durch eine bravouröse Schnitztechnik besessene Leidenschaft und seherische

Intuition feurige Pathetik und seelische Konzentration zu unerhört wuchtiger monumentaler Form gestaltet wurde, gehören zu den besten Leistungen des süddeutschen Hochbarock.

Ob dem Bildhauer auch die Herstellung der qualitätvollen Altarornamentik zuzuschreiben ist, kann aus dem Auftrag nicht ermittelt werden. Diese für das Villinger Rokokoornament wichtige Frage wird uns aber im Verlaufe der Untersuchung noch mehrfach zu beschäftigen haben.

Zunächst wollen wir uns anderen archivalisch gesicherten Werken Joseph Anton Hops' zuwenden.

Ueber die Innenausstattung der 1688 von Michael Thumb begonnenen, 1719 fertiggestellten Benediktinerklosterkirche St. Georgen in Villingen sind wir durch einen zeitgenössischen Chronisten sehr gut unterrichtet[8]. Mit Ausnahme des Hochaltars haben an der Innenausstattung Villinger Schreiner, Maler und Bildhauer gearbeitet.

Mitte der fünfziger Jahre erscheint auch der Name des Bildhauers Hops in der Chronik.

1751 in Verbindung mit Bildhauerarbeiten an der Orgel, 1754 arbeitet er mit dem Schreiner Martin Hermann an den Sakristeischränken, 1758 wiederum Bildhauerarbeiten für den Hl. Kreuzaltar, im selben Jahr den Auftrag für die Kanzel. 1760 Reparaturen am Hochaltar.

Die Rechnungen und Verträge, auf die sich der Chronist beruft, liegen zum Teil noch den Akten bei. Die Verträge, die sich auf die Herstellung der Kanzel und des Hl. Kreuzaltars beziehen, sind von Hops selbst geschrieben, von ihm unterzeichnet und die erhaltenen Beträge auf der Rückseite quittiert.

Die schöne Rokokokanzel, die mit dem Hochaltar das einzige erhaltene Ausstattungsstück der Benediktinerkirche ist, zeigt, trotzdem der Auftrag an einen Bildhauer ging, wenig skulpturalen Schmuck. An den geschwungenen Seiten des Korpus halten drei Engelputti die Symbole von Glaube, Liebe, Hoffnung. Drei weitere Putten spielen auf dem durchbrochenen baldachinartigen Aufbau, der den Schalldeckel krönt. Der Hauptschmuck ist das prachtvoll geschnitzte vergoldete Rocailleornament, das uns wieder vor das Problem der Kollektivarbeit, der Scheidung von Schreiner- und Bildhauerarbeit, des Entwurfes und der Ausführung stellt.

[8] Gen. Landesarchiv, Karlsruhe, Akt. St. Georgen, Fasc. 473.

Aus dem von Hops selbst geschriebenen Vertrag mit dem Abt Cölestin Wahl ist folgendes ersichtlich: Hops hat für die Kanzel ein Modell eingereicht, das nach einigen Abänderungen zur Ausführung kommt. Er verspricht, daß alle Bildhauer- und Schreinerarbeit auf das Beste und Fleißigste ausgeführt werden soll. „Vor vir ich vor die aussferdigung der cantzel alliger arbeith in undterthänigkeith gegen Euren Hochwürden verlanget habe 450 fl."

Daß nun Hops die Schreinerarbeit nicht in seiner Werkstatt ausgeführt hat, geht aus der Quittierung auf der Rückseite des Kontraktes hervor.

„den 23. sebdember 1758 had hieran in meinem namen der schreiner dhadä Empfangen 50 Gulden."

Weitere Quittungen lauten:

„den 17. Abirill 1759 hab ich selbst widerumb Empfangen von Ihro Hochwürden 160 fl.

Item den 26. april hieran 110 fl.

d. 26. May ist der rest bezahlet wordten 130 fl."

Nach dieser bedeutenden Mehrleistung an den Bildhauer könnte man vermuten, daß Hops auch für die Herstellung des Ornaments verantwortlich war. Eine große stilistische Uebereinstimmung mit dem Ornament des Bickenaltars scheint die Bestätigung dafür zu liefern. Aber da der Mitarbeiter am Altar der Schreiner Thaddäus Votzeler sicher identisch ist mit dem Meister „dhadä", der den Schreinerlohn für die Kanzel von Hops empfängt, bleibt die Frage nach dem Urheber des Ornaments noch offen.

Erst die Arbeiten an der Orgel, den Sakristeischränken, dem Heilig-Kreuzaltar liefern den schlüssigen Beweis.

Unser Klosterchronist berichtet, daß man im Jahre 1754 für 73 fl. 16 x. Bretter kaufte „und dem Herren Joseph Antonius Hops bildhauer und Martin Hermann schreinermeister die Sakristeykästen zu machen aufgetragen". Es heißt dann in dem Bericht weiter: „Unterdessen kamen auch von dem Herren bildhauer[9] und schreiner alle neuen Kästen zustande, welche Joseph Hummel, schlossermeister beschlagen und mit schlösser versehen, und gleichwie man nach denen in Ordnung gestellten Kästen grosses Wohlgefallen bezeu-

[9] Interessant ist, daß hier der Bildhauer trotz Werkstatt- und Zunftbindungen durch das Prädikat ‚Herr' sozial über den Handwerker, selbst über den Kunstschreiner gestellt wird.

gete, so wurde Ebenfahls diesen Handwerksleuth deren accorden gemäss ganz willig und gern bezahlet:

Herrn Joseph Antonius Hops bildhauer	154 fl. 36 x.
dem Martin Hermann schreinermeister	272 fl.
dem Joseph Hummel schlossermeister	166 fl. 38 x.“

Diese Sakristeischränke stehen heute in der Paramentenkammer des Villinger Pfarrhauses. Sie zeigen an den Türfüllungen dasselbe typische Rocailleornament wie an der Benediktinerkanzel und dem Bickenaltar. Damit gehört also die Schnitzarbeit des Ornaments zum Handwerk des Bildhauers. Allerdings besteht in diesem Falle die Möglichkeit, daß Martin Hermann, dem wir oben die Hochaltarzeichnung von Waldkirch zugeschrieben haben, die Anbringung und die allgemeine Form des Ornaments entworfen hat.

Aehnlich verhält es sich mit dem Auftrag für den „Kasten“ der 1751 angeschafften Silbermannorgel[10]. Für die Schreinerarbeit des Gehäuses erhält Hermann am 14. April 1751 500 fl., Hops für die Bildhauerarbeit, d. h. für das Ornamentschnitzen, 360 fl. Leider ist die Orgel nach der Aufhebung des Klosters aus der Kirche entfernt worden. Desgleichen ist von dem 1758 hergestellten Hl. Kreuzaltar nur noch die ornamentierte Mensa erhalten, für die Hops „neben der Verzierung eines Postaments für ein alt aber anmüthigliches Vesperbild“ am 10. Oktober 1758 42 fl. 17 x. mit „grossem dankh“ quittiert. Zwei Monate später erhält auch der Schreiner Thaddäus Votzeler für seine Arbeit am Hl. Kreuzaltar 23 fl. 30 x. ausgezahlt. Da weder im Bericht des Chronisten noch in den Quittungen die Rede von skulpturalen Arbeiten ist, aber Schreiner und Bildhauer beschäftigt werden, so läßt sich daraus der Schluß ziehen, daß auch bei der Gemeinschaftsarbeit Hops—Votzeler an der Kanzel, dem Bickenaltar, dem Hl. Kreuzaltar die Herstellung des „laubwerkhs“, des Ornaments auf Konto des Bildhauers zu setzen ist. Daß die Auftraggeber die schwierigere künstlerisch wertvollere Schnitzarbeit des Bildhauers höher schätzten als die handwerksmäßige Schreinerarbeit, geht schon aus der erheblichen Lohndifferenz hervor, die bei dem Hl. Kreuzaltar das Doppelte des Schreinerlohnes ausmacht.

Von den ursprünglich acht Altären der Benediktinerkirche ist nur der Hochaltar, wohl infolge seiner imposanten Größe, die ihn

[10] Dem Aktenstück liegt noch der schöngeschriebene ausführliche Vertrag bei, der, von den Gebrüdern Johann Andreas und Johann Daniel Silbermann unterschrieben, musikhistorische Bedeutung hat.

als ein Glied des Baukörpers erscheinen läßt, der Kirchenausräumung durch die Säkularisation[11] entgangen.

Von seiner Anschaffung wird uns folgendes berichtet. Der erste Hochaltar der Kirche war bereits 1717 in Auftrag gegeben worden und zwar an den Villinger Schreiner Franz Speth und den Bildhauer Joseph Schupp d. Aelteren, die dafür 486 fl. 8 x. erhielten. Der Bruder des Abts Michael, der Rottweiler Maler Johann Georg Glickher, malte das Altarblatt, die „coena Domini". 1725 wurde der alte Altar zu Ehren des Titularheiligen St. Georg geweiht. Zwei Jahre später mußte er wieder abgebrochen werden, da der Chor ausgebaut und verlängert werden sollte. Aus den Altartrümmern erhielt die Klosterkirche Friedenweiler die Statuen des hl.Melchisedech und Thoas, die Pfarrkirche von Furtwangen einen neuen Hochaltar. Der „grosse Kruzifixus" kam auf den Hl. Kreuzaltar.

1731 wird bei dem „marmoristen von weingarten Herrn Christoph Wild und dem Herrn Caspar Mola stucatore de Mendisio" ein neuer Altar aus Stuckmarmor bestellt. Wild bekommt dafür 710 fl. 39 x., Mola für Stuckarbeiten und die Statuen der beiden Ordensheiligen Georg und Benedikt 300 fl. Den Riß für den Hochaltar liefert der Villinger Maler Heinrich Schilling für 5 fl.[12] Georg Samuel Schilling „fasste anno 1731 di glori, strahlen und capitel um 10 fl." Martin Hermann stellt für 160 fl. die Altartreppen und den Tabernakel her.

„De Anno 1760 hat H. Joseph Antonius Hops den oberen Baldachin, denn dieser war gar zu klein und gegen den altar zu improportionieret, um sehr vihl auss stucatorarbeit vergrösseret auch auss holz den in der glori hangenden Engel und renovierte an übrigen personen, wass ihnen an glidern abgestossen worden."

Der ausführliche Bericht der Chronik, der, um 1765 verfaßt, sich in der Hauptsache auf Rechnungen, Verträge, Quittungen stützt, stimmt mit dem heutigen Tatbestand bis auf die Hochaltarskulpturen überein.

Anstelle der Stuckfiguren der Ordensheiligen stehen links und rechts des Altars die überlebensgroßen (2,10!) Holzskulpturen des hl. Joachim und der hl. Anna selbdritt, außerdem sind auf dem

---

[11] Das Benediktinerkloster St. Georgen in Villingen wurde 1806 aufgehoben. Seitenaltäre und Beichtstühle kamen zum Teil nach Bad Dürrheim, das Chorgestühl in das Villinger Pfarrmünster.

[12] Das Modell des Hochaltars, das sich im Villinger städtischen Museum befindet, ist demnach nicht von J. Anton Hops, sondern nach dem Riß Heinrich Schillings vermutlich von einem der Stukkatoren angefertigt.

Altargesims die Sitzfiguren der beiden Apostel Petrus und Paulus hinzugekommen, über deren Anschaffung der Chronist merkwürdigerweise nichts erwähnt, denn daß diese Figuren nach 1765 in Auftrag gegeben wurden, ist aus zeitstilistischen Gründen von vornherein ausgeschlossen.

Es kommt also zunächst — da die Holzskupturen sicher in Villingen hergestellt worden sind (nur für Stuckarbeiten hatte man auswärtige Künstler herangezogen) — Joseph Anton Hops, der, wie wir wissen, von 1748—1761 der einzige Holzbildhauer der Stadt ist, als Autor in Frage, eine Vermutung, die durch stilkritische Ueberlegungen beweiskräftig gemacht wird. Barockskulpturen von so ausgezeichneter Qualität hat es vor oder nach der Tätigkeit Joseph Anton Hops' in Villingen nicht gegeben.

Wenn auch die allgemeine Konzeption des Gewandes, die detaillierte Behandlung des Faltenwurfes von den vorher besprochenen Hochaltarskulpturen der Bickenkapelle abweicht, so ist derselbe Duktus der Handschrift, der gleiche Gestaltungswille doch unverkennbar. Man spürt deutlich, daß ein ebenso leidenschaftliches, ungestümes Temperament am Werke ist, das hier bei dem hl. Joachim den mächtigen Mantelbausch aufbäumt und aufwühlt, das den Mantelsaum in ein gewundenes Ornament ausschwingen läßt und den Körper in diese outrierte, preciöse Haltung zwingt. Eine Expressivität der Form, die noch erhöht wird durch lebhaftes, nervöses Spiel der Hände, der Finger, durch heftige, abrupte Artikulierung der Gelenke, die sich schließlich zu Verzerrungen und Verrenkungen steigert.

Das linke Spielbein des Joachim — wie wenig paßt der klassizistische terminus hierher — wird nicht nur wie bei dem hl. Zacharias ruckhaft vorgesetzt, sondern, als wenn man die innere Spannung und Erregung „handgreiflich" nach außen sichtbar machen wollte, im Kniegelenk jäh herumgedreht, sodaß die Innenseite des nackten Fußes, dessen Knochen, Muskeln, Sehnen in übertriebener, bizarrer Weise modelliert sind, horizontal zum Beschauer gestellt ist.

Die prachtvoll komponierte Annaselbdritt-Gruppe ist dagegen bei aller Zerspaltung und Auflösung der plastischen Oberfläche statischer, in sich ruhender. Durch den weiten Mantel, der in einer mächtigen Ohrenfalte ausrauscht, wird die Gruppe formal, durch den gesenkten Blick der hl. Anna geistig zu blockhafter Einheit zusammengeschmolzen. In diese kubische Geschlossenheit werden

durch das lebendige Geflecht der Körper, Glieder und Falten, Raumkeile in die plastische Oberfläche hineingetrieben, Licht und Schatten in wechselvollem Spiel miteinander abgewogen, sodaß im Zentrum der höchsten Erhebung, der hellsten Beleuchtung das Kind in den Armen der hl. Anna liegt.

Diese ausgezeichnete Umsetzung eines alten Motivs mit neuen Mitteln zu einer großartigen monumentalen Wirkung wird dann schließlich noch durch eine Intensität der Physiognomie erreicht, die innerhalb dieser „provinziellen Skulptur" überrascht. Ein gütiges Matronengesicht blickt mit glückseligem Lächeln auf das Jesuskind hernieder, und gleichzeitig ziehen sich Stirn und Augenbrauen in schmerzvoller Ahnung kommenden leidvollen Duldens zusammen.

Gleichzeitig mit den Hochaltarskulpturen sind sicher die beiden Sitzfiguren der Apostel Petrus und Paulus neben der Glorie hinzugekommen. Daß sie von derselben Hand sind, lehrt ein Blick auf die heftige Gebärdensprache und den für Hops charakteristischen Kopftypen mit den weichen lockigen, etwas zur Seite gewehten Bärten. Die Ausführung, die im einzelnen nicht die feine Durcharbeitung und Behandlung des Materials erkennen läßt wie die im Gesichtsfeld des Beschauers stehenden Figuren, ist vermutlich Gehilfen überlassen worden.

Wenn wir nun aus stilkritischen Erwägungen eine Autorschaft Joseph Anton Hops' an den Hochaltarskulpturen als gesichert ansehen — wir werden bei der Besprechung und Zuschreibung anderer Werke versuchen, das noch weiter zu begründen —, so ist als Zweites die Frage nach dem Zeitpunkt der Aufstellung zu beantworten.

Der Chronist berichtet, wie bereits erwähnt wurde, daß Hops 1760, also ein Jahr vor seinem Tode, den Baldachin des Hochaltars vergrößert hatte, „und renovierte an übrigen personen, wass ihnen an glidern abgestossen worden". Sind nun diese „personen" noch die Statuen der Ordensheiligen Benedikt und Georg des Caspar Mola oder schon die Skulpturen, die wir eben besprochen haben? Oder sind diese etwa erst nach der Niederschrift des Chronisten (um 1765) an ihren heutigen Platz gekommen?

Man könnte annehmen, daß die Hochaltarskulpturen im Jahre 1912, als die Benediktinerkirche wieder ihrer Bestimmung übergeben wurde — im 19. Jahrhundert war sie Salzmagazin und Soldatenquartier —, aus einer anderen Villinger Kirche überführt

worden sind, daß sie also ursprünglich nicht für den Benediktinerhochaltar anstelle der ikonographisch verständlicheren Darstellung der beiden Ordensheiligen gedacht waren.

Gegen diese Auffassung spricht aber sofort die Monumentalität der Skulpturen, die für einen anderen als den großen Hochaltar des Benediktiner nicht denkbar sind. Hinzukommt, daß sowohl die Stand- wie die Sitzfiguren aus kompositionellen Gründen nur für diesen Altar bestimmt sein können, denn außer dem richtigen Verhältnis ihrer Proportionen zur Gesamtaltararchitektur nimmt die äußere Umrißlinie der Standfiguren ganz bewußt den Schwung der herabfallenden Draperie des Baldachins auf, Architektur und Skulptur als ein in sich geschlossenes Ganzes zusammenbindend.

Wir können daher annehmen, daß, trotzdem der Chronist nichts von der Auswechselung der Hochaltarskulpturen berichtet, ihre Entstehung während der Tätigkeit Joseph Anton Hops' in Villingen zwischen 1748 und 1761 anzusetzen ist. Wenn wir später, das Gesamtwerk überblickend, bei Hops eine Stilentwicklung vom pathetisch, kubisch voluminösen Barock zu einem verfeinerten zierlichen Rokoko feststellen können, so sind die mächtigen Skulpturen des Hochaltars sicher sehr früh entstanden, wahrscheinlich kurz nach der Uebernahme der Bildhauerwerkstatt Joseph Schupps. Daraus mag sich zugleich erklären, daß der Chronist rund 15 Jahre später, vermutlich durch das Fehlen von Rechnungen oder Verträgen, auf die sich zum größten Teil der Bericht stützt, diese Altarveränderung nicht mehr erwähnt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß bereits 1751 für Hops die Verbindung mit den Benediktinern durch die Ornamentierung des Orgelgehäuses urkundlich gesichert ist.

Außer den oben beschriebenen Skulpturen ist noch eine Madonna mit Kind, die heute ihren Platz auf einem Seitenaltar gefunden hat, der Kirchenausräumung durch die Säkularisation entgangen. Maria, als apokalyptisches Weib auf Mondsichel und Schlange stehend, trägt auf dem rechten Arm das Kind, die ausgestreckte Linke hält das Szepter. Ein weiter Mantel legt sich in großzügigem Schwung um die ausgebogene Hüfte, der Oberkörper ist durch eine Lorica fest umschlossen. Mit welcher Meisterschaft das Schnitzmesser gearbeitet hat, spürt man deutlich an der Modellierung von Leib und Brust, deren Formen unter der engen Panzerhülle hindurchschimmern. Auch hier können wir aus zeit- und ortstilistischen Gründen die Autorschaft Joseph A. Hops' annehmen. Wenn man z. B. den Kopftypus, die Körperbehandlung des Kindes mit dem

ankertragenden Putto der Benediktinerkanzel vergleicht, wenn Arm- und Handhaltung der Maria, die kapriziöse Spreizung der Finger, die Andeutung der Handflächenlinien, die Bewegung im Gelenk mit der entsprechenden Geste des hl. Joachim fast genau übereinstimmt, werden die engeren Zusammenhänge ohne weiteres klar. Der Unterschied zu den bisher besprochenen Skulpturen liegt in einem ruhigeren, ausgeglicheneren Standmotiv. Der Körper, der nur noch in sich rhythmisch bewegt wird, ist schlanker, graziöser geworden, der Bewegungsstrom der Draperie wird mehr zurückgehalten, eingedämmt. Der Mantelbausch, der sich wie bei der Elisabeth der Bickenkapelle ausladend in einer weiten Schüsselfalte um die Hüfte legt, ist matter und kraftloser. Das feine schmale Köpfchen mit dem kleinen Mund, dem verträumten Blick aus den halbgeschlossenen Lidern, die zarte, schmeichelnde Sinnlichkeit des Körpers, der durch das enge Mieder eher hervorgehoben als verhüllt wird, alles das sind die unverkennbaren Merkmale eines neuen Stilwillens, der schon den Weg zum Rokoko weist.

Donaueschingen

Von den zwölf Aposteln der Donaueschinger Pfarrkirche haben wir bereits die Hälfte in das Werk Johann Michael Winterhalters einreihen können, von drei weiteren, den Aposteln Philippus, Jakobus minor und Thomas, die stilistisch eng zusammengehören, ist uns der Bildhauer und Faßmaler durch Signatur bekannt. In dem aufgeschlagenen Buch des Philippus befindet sich folgende Notiz: „Anno 1753 seindt under dem Decano Weltin diesse drei Apostel nämlich Thomae, Vyllipi et Jakobi (in Holz geschnitten worden) von Antoni Hops Bildhauer, gefasst von Frantz Antt. Wittmer . . . und Faßmahler zu Donau Eschingen, den 16ten Aperill . . .“

Durch den Bericht der Pfarrchronik wird diese Eintragung, die offenbar von der Hand Wittmers stammt, bestätigt. Danach hat 1753 ein „guthtäther“ den Apostel Philippus gestiftet, „ferner hat der tit. H. Hofrath von Lempenbach das bildnuss des heyl. Thomae machen lassen, ferner ist das bildnuss Jacobi minoris von der Kirchenfabric bezahlet worden, weil dèr guthtäther, als an das bildnuss gearbeithet worde, auss diensten entlassen und ausser stand gesetzet worden zu zahlen.“

Auch wenn der schriftliche Hinweis auf Hops sich nicht erhalten hätte, wäre die Zuschreibung durch stilkritischen Vergleich nicht

schwierig gewesen. Der Typus der ovalen Köpfe mit dem geöffneten Mund, den etwas schräg gestellten Augen, den leicht zusammengezogenen Brauen, die rhetorisch eindrucksvolle Geste des hl. Thomas, das ruckhaft vorgestellte, jäh zur Seite gedrehte Bein des Jakobus minor, die unerhört lebendige, nervöse Beweglichkeit der Handgelenke, der Finger, alles charakteristische Kennzeichen, die uns nicht mehr fremd sind.

Aber auch hier ist der nahe Stilumbruch, das werdende Rokoko unverkennbar.

Der Körper ist schlanker, biegsamer, der Kopf auf einem langgestreckten Hals, kleiner und schmaler geworden. Auch die Draperie hat ihre dynamische Stoßkraft verloren. Der Stoff ballt und knäult sich zwar noch zu krausem Faltenspiel, aber die richtungswechselnden Faltenstege sind flacher, gratiger, knittriger geworden. Es entsteht der Eindruck von schwerem knisternden Taft oder steifem schimmernden Brokat; sicher eine bewußte stoffliche Charakterisierung, die durch eine funkelnde opalisierende Lasurfarbenfassung noch gesteigert wird. Eine ähnliche splissige Schnitztechnik, wie sie von den großen Meistern der bayrischen Rokokoskulpturen angewandt wurde, um die zarten Körper der heiligen Frauen in glänzende Seide zu hüllen.

Die drei letzten Apostel in Donaueschingen, Mathäus, Thaddäus und Simon, gehören zeitlich und stilistisch nicht mehr in das Werk Winterhalters oder Hops'. Sie sind nach dem Bericht der Pfarrchronik erst 1760 und 1761 in Auftrag gegeben worden. Vermutlich stammen diese qualitativ geringeren Arbeiten von dem Donaueschinger Hofbildhauer Franz Xaver Biecheler[13], der, um den geschlossenen Eindruck der Apostelreihe zu wahren, sich an den Stil Winterhalters anlehnte.

Von größter Wichtigkeit für den künstlerischen Werdegang Joseph Anton Hops' ist schließlich noch die Holzskulptur eines hl.

[13] Franz Xaver Biecheler oder Biehler geb. 1726 stammt vermutlich aus der Gegend von Meßkirch. (Vergl. Feurstein a. a. O., S. 47.) Arbeiten von ihm in Donaueschingen (Figuren zu zwei Seitenaltären, Madonna mit „zwei Kindl"), Hüfingen (Madonna), Unterbaldingen (Hochaltar) und mehrere Arbeiten in Meßkirch. Im Fürstenb. Archiv Fasc. 39,6 befindet sich ein Riß und Ueberschlag für einen Altar der Pfarrkirche von Ippingen aus dem Jahr 1785. Biecheler stirbt als fürstlicher Hofbildhauer 1787 in Donaueschingen. Aus den erhaltenen Arbeiten ist eine bestimmte persönliche Stilrichtung nicht zu erkennen. Er scheint nicht nur den Stil Winterhalters und Hops' kopiert zu haben, sondern seine Spätwerke zeigen sogar den Einfluß der Salemer Bildhauerschule.

Aloysius, die sich ebenfalls an ihrem Bestimmungsort in der Donaueschinger Pfarrkirche befindet. Dieser Aloysius ist, wie die Pfarrchronik berichtet[14], von dem Erbprinzen Joseph Wenzel v. Fürstenberg als Gegenstück zu der schönen Madonna von 1522[15], die weiß gefaßt an einem der Chorpfeiler Aufstellung gefunden hatte, im Jahre 1758 gestiftet worden. Für beide Skulpturen wurden gleichzeitig zwei Konsolen in Auftrag gegeben. Eine dieser mit reichem Rocailleornament verzierten Konsolen trug auf der Rückseite den Bleistiftvermerk: „das hat gemacht Anth. Hobbs v. Vylingen den 8. July 1758"[16]. Schon daraus könnte man mit Sicherheit schließen, daß der Bildhauer der Konsolen auch mit der Herstellung des hl. Aloysius betraut worden ist, den Beweis liefern eine Reihe wichtiger Stilkriterien.

Der heranfliegende Putto stimmt nicht nur in Einzelheiten der Körpermodellierung, wie den Fettpolsterchen an Oberschenkel und Brust, dem breiten tiefen Nabel, dem schmalen bandartigen Lendentuch, sondern auch in Arm- und Kopfhaltung mit den Engelputten der gleichzeitig entstandenen Benedikterkanzel überein. Man vergleiche mit ihm besonders den kreuztragenden Kanzelputto, um auch im Kopftypus mit dem Grübchenkinn, dem geöffneten Mund, dem Stupsnäschen und den glattgestrichenen Haaren die verwandtschaftliche Aehnlichkeit festzustellen.

Aber auch von dem hl. Aloysius selbst lassen sich zu früheren Werken J. A. Hops' stilistische Verbindungen herstellen. Der kleine ovale Kopf mit den wehmütig gerunzelten Augenbrauen, das seitlich herausgestellte Bein findet sich hier ebenso, wie das für Hops eigentümliche Gefühl für Rhythmus und Bewegung des Faltenwurfs, das den schlichten Chorrock in ornamental empfundene Faltenwellen enden läßt und den weiten Aermel in großartigem Schwung um den Unterarm herumführt.

In diesem Zusammenhang wollen wir jetzt schon die Zuschreibung der etwa gleichzeitig entstandenen Immaculata versuchen, die heute den Platz der spätgotischen Madonna einnimmt. Sie stammt aus dem benachbarten Dorf Grüningen und ist erst neuerdings in die

[14] „. . . ferner haben Sr. Hochfürstliche Durchlaucht der gnädigste Prinz die statuen St. Aloysi schneiden und fassen lassen."

[15] Vgl. Feurstein, Die Donaueschinger Madonna von 1522, Repertorium für Kunstwissenschaft 1924, Heft 4/6, S. 144 ff. Die Madonna befindet sich heute im Chörle der Pfarrkirche.

[16] Herrn Stadtpfarrer Dr. Feurstein verdanke ich die gütige Mitteilung. Die Bleistiftnotiz ist heute erloschen.

Donaueschinger Pfarrkirche gelangt. Der Schöpfer dieser „provinziellen", reinstes höfisches Rokoko repräsentierenden Immaculata, die sich ohne Scheu und Befangenheit inmitten der vornehmen, eleganten heiligen Frauen Straubs, Günthers, Feuchtmayers bewegen könnte, ist leider aus den Grüninger Kirchenakten nicht zu ermitteln. Sicher ist, daß sie ursprünglich für die dortige Pfarrkirche bestimmt war.

Wenn man die beiden sich jetzt gegenüberstehenden original weiß gefaßten Skulpturen, deren Formensprache mit dem Ornament, den Voluten der Konsolen harmonisch zusammenklingt, miteinander vergleicht, so könnte man annehmen, daß sie beide als Gegenstücke gleichzeitig von derselben Hand geschaffen wurden. Es ist nicht nur derselbe Zeitstil, der hier und dort am Werke ist, sondern der unverkennbare Gestaltungswille eines bestimmten künstlerischen Temperaments, das sich im Rhythmus des Körpers, in der Bewegung der Gelenke genau so offenbart wie in dem Schwung der Gewandfalten.

Bei einer ins Detail gehenden stilkritischen Untersuchung bietet uns allerdings die Darstellung des hl. Aloysius, dessen Gewand und Gestus ikonographisch festgelegt ist, wenig Vergleichsmöglichkeiten. Wir müssen, da andere Werke aus der Spätzeit Joseph Anton Hops' uns leider nicht zur Verfügung stehen, auf besonders charakteristische Stilmerkmale, Faltenmotive, die wir an früheren Skulpturen beobachtet haben, zurückgreifen.

Wenn man die hl. Elisabeth der Bickenkapelle mit der Donaueschinger Immaculata zusammenstellt, so ist trotz des großen stilistischen Abstandes die Organisation der Draperie fast dieselbe. Das wird besonders in der Seitenansicht deutlich. Das Obergewand fällt vom rechten Arm schräg den Rücken herab, wird um die linke Hüfte in einer weiten Schüsselfalte gerafft, überschneidet wieder diagonal den Oberkörper und wird schließlich durch den rechten Unterarm am Körper festgehalten. Der Stoff ist allerdings glatter, geschmeidiger, weicher geworden; von den wogenden, strudelnden Gewandwellen blieb nur ein leichtes, zitterndes Faltengeriesel übrig.

Aber auch in einzelnen Gewandmotiven können wir von der Immaculata zu früheren Arbeiten J. Anton Hops' Verbindungen herstellen. Das vom Körper hinwegstrebende, muldenförmige Gewandknäuel findet in dem ganz ähnlich gestalteten Faltennest des Donaueschinger Jakobus sein Vorbild, der zu einer kleinen Spirale eingerollte und wieder zurückschwingende Mantelsaum ist bei dem

Villinger Joachim als Freude am ornamentalen Linienspiel bereits charakterisiert worden, das um die Schulter gelegte Brusttuch mit der schmalen, langgezogenen Fältelung wird ebenfalls von der hl. Anna getragen, die parallel zum Schienbein laufende, sich über dem Knie verzweigende Röhrenfalte findet sich bei der Madonna der Benediktinerkirche wieder.

Beiden Madonnen gemeinsam ist das feine ovale leicht zur Seite gewandte Köpfchen auf dem schlanken, biegsamen Hals. Der kleine mokant lächelnde Mund, die übermüdeten schweren Lider, die sich nur zu einem schmalen Spalt öffnen, die modisch aufgesteckte Frisur mit dem kokett herabfallenden Kopftuch ist bei der Benediktinerin allerdings nicht zu finden. Dort verlangte die Darstellung der Mutter, die das Kind mit dem Kreuzesstab auf dem Arm trägt, äußere Zurückhaltung und seelische Vertiefung, hier schreitet die Königin des Himmels über die Weltkugel wie über das glänzende Parkett eines strahlenden Festsaales[17].

Verschollene und zugeschriebene Werke.

Ueber die Ausstattung der Karmeliterkirche von Rottenburg am Neckar sind wir durch eine zeitgenössische Chronik, der „Descriptio Conventus Rottenburgensis", ausgezeichnet unterrichtet[18]. Mehrmals taucht der Name Joseph Anton Hops auf, der mit umfangreichen Arbeiten betraut war.

Zunächst wird ausführlich erzählt, wie am 11. Januar 1748 Joseph Anton Feuchtmayer, „Statuarius et Gypsator"[19], mit einigen Werkleuten im Kloster eintraf, um den Hochaltar zu errichten. Für diese Arbeit werden ihm außer den notwendigen Baumaterialien 1400 fl. versprochen.

Am 19. April 1751 hatte der Bruder Modestus von St. Stephan den Joseph- und Skapulieraltar fertiggestellt. „Statuas ad haec duo Altaria fecit Statuarius in Villing pro 160 fl."

---

17 Wichtig für die Zuweisung der Immaculata an J. Anton Hops ist noch folgendes: Die kleine Pfarrei Grüningen unterstand der Johanniterkommende zu Villingen, die bis 1698 die Seelsorge teils von Weltgeistlichen, teils von Franziskanern ausüben ließ. 1743 wurde wieder ein Weltgeistlicher ernannt, der aber in Villingen wohnte. Erst von 1786 ab ist Grüningen selbständige Pfarrei.

18 Württ. Staatsarchiv, Stuttgart. Rep. Rottenburg, Karmeliterkloster, B. 22.

19 Joseph Anton Feuchtmayer (1696—1770) tätig in Mimmenhausen bei Salem. S. Feulner a. a. O. S. 84.

Von der Anschaffung der Kanzel heißt es wörtlich weiter: „Eodem anno (1752) 29. Aug. Nova Cathedra a. F. Modesto elaborata posita est ad Ecclesiam, statuas ad eandem fecit Statuarius in Villing Josephus Hops, pro quibus accepit 220 fl."

Vom 17. April bis zum 4. Mai 1754 wurden von Bruder Modestus sechs weitere Altäre aufgestellt, die den Heiligen Sebastian, Anna, Theresia und Maria Magdalena von Pazzi, Barbara, Angelus und Albert geweiht waren. Für die dazugehörigen Statuen erhält Hops 270 fl.

Schließlich wird uns berichtet, daß im Jahre 1757 „. . . nova Statua B. V. Mariae imaculatae per D. Josephum Hops statuarium Villingensem elaborata pro 45 fl. supra organum posita est."

Leider ist von der gesamten Innenausstattung, an der zwei der bedeutendsten schwäbischen Bildhauer gearbeitet haben, nichts mehr erhalten. Am 6. Januar 1806 wurde das Kloster säkularisiert, das Mobiliar, darunter auch die Altäre, für 2085 fl. verkauft. Der Hochaltar kam nach Ergenzingen, wo er 1879 einem neuromanischen weichen mußte. Auch zwei Seitenaltäre, die nach Ergenzingen gekommen waren, sind dort nicht mehr vorhanden. Die Kanzel, die in der Rottenburger Domkirche aufgestellt wurde, ist noch im 20. Jahrhundert durch eine neugotische ersetzt worden.

Eine weitere archivalische Erwähnung Joseph Anton Hops' ist eine Notiz im Ausgabenbuch der Pfarrkirche von Langenenslingen in Hohenzollern aus dem Jahre 1756[20]. „Wegen Vor genannten beyden altären hatte — wie in Vorigen Rechnung zu ersehen — H. Franz Hopps bildhauer in Sigmaringen[21] noch zu empfangen gehabt 27 fl., weilen er aber erkrankhet und in seiner Krankheit 6 fl. 40 x. empfangen, nach dem dodt aber die arbeith durch seinen Bruder Antoni Hopps in Vülling musste verfertiget werden, dieser aber anstatt 20 fl. 20 x., 26 fl. 20 x. anverlangte, ist ihme solches wie der Conto weiset bezahlet worden."

Auch von diesen Altarskulpturen, die durch die Gemeinschaftsarbeit der beiden Brüder von besonderem Interesse gewesen wären, ist nichts mehr erhalten.

---

[20] Langenenslingen, Pfarrarchiv. Rechnung Unser liben Frauen und des Hayl. Mauritij der Pfarrkürchen zu Langen Enslingen Von Martini 1755 bis 56 dahier, p. 75."

[21] Der Bildhauer Franz Magnus Hops von Sigmaringen, der Bruder Joseph Antons, ist neuerdings monographisch bearbeitet worden. Vergl. Martha von Schimmelfennig: „Skulptur und Stukkatur des Rokoko in Hohenzollern." Berliner Dissertation 1934.

Dagegen befindet sich noch heute auf dem spitzen Giebel des Mittelrisalites der Propstei von Waldkirch eine Steinskulptur der hl. Margaretha, von deren Aufstellung das Rechnungsbuch vom Juli 1755 folgendes berichtet[22]: „H. Joseph Antoni Hops, Bildhauer von Villingen wegen Verfärthigung der statue Sta. Margaretha lauth anschaffung und quittung 62 fl. 32 x." Dieser Auftrag ist wahrscheinlich durch die Vermittlung des Villinger Maurer- und Steinhauermeisters Ludwig Oßwald zustande gekommen, der im Jahre 1752 mit der Erbauung der Waldkircher Propstei begann.

Eine Reihe weiterer Arbeiten in Holz und Stein, die sich heute verstreut an verschiedenen Orten befinden, wollen wir durch stilkritischen Vergleich chronologisch in das Werk J. Anton Hops' einreihen.

Hl. Joachim und Anna selbdritt, Stuttgart, Schloßmuseum. Im Katalog als „Fränkisch um 1730" bezeichnet[23].

Formal und inhaltlich stimmen die beiden Figuren mit den gleichnamigen Hochaltarskulpturen der Villinger Benediktinerkirche so genau überein, daß eine Autorschaft Hops' außer Frage gestellt wird. Allerdings ist die Faltenlegung, die Gewandbehandlung dürftiger, die Komposition zaghafter, unentschlossener, der derbe Gesichtsschnitt läßt noch nichts von der Sensibilität der Villinger Köpfe spüren. Auch die Ornamentik der Sockel deutet noch auf eine frühere Stilstufe. Zwar ist die Volute, wie sie von Hops auch an den Donaueschinger Konsolen, der Kanzelrückwand, dem Bickenaltar verwandt wurde, schon vorhanden, aber sie erscheint hier noch in Verbindung mit Akanthusblattwerk, wie es z. B. auch bei dem Ornament Winterhalters festzustellen war. Maßgeblich für die Bestimmung „Fränkisch um 1730" sind wohl die gerippten, aneinandergereihten Muschelränder gewesen, die aber auch in der oberrheinischen Ornamentik um 1740 nachzuweisen sind[24]. Wir haben daher in den Stuttgarter Skulpturen mit großer Wahrscheinlichkeit Jugendwerke J. Anton Hops' zu sehen, die vier bis fünf Jahre vor seiner Niederlassung in Villingen gearbeitet worden sind.

[22] Gen. Landesarchiv, Karlsruhe, Berechnung bei Abbrechung der alten und Erbauung der neuen Propstei, Conv. 11, Spezification Nr. 89.

[23] Führer durch die Altertümersammlung II, Stuttgart 1930, S. 11 f.

[24] Als Parallele dazu sei erwähnt, daß die Pietà des Karlsruher Landesmuseums auf Grund des Muschelornaments als fränkisch galt, bei Biermann sogar (a. a. O., Abb. 1155) dem Lucas Anton v. d. Auvera zugeschrieben wurde. Nach neueren Untersuchungen stammt das sehr qualitätvolle Stück vom Oberrhein.

Hl. Joseph mit Kind, Bad Dürrheim, Pfarrkirche. Bei der Ausräumung der Villinger Benediktinerkirche sind nachweisbar zwei Seitenaltäre des hl. Benedikt und Johannes Baptista und zwei Beichtstühle nach Dürrheim gelangt. Damit ist wahrscheinlich auch die Josephsstatue in die Pfarrkirche gekommen. Der Stil J. Anton Hops' ist nicht schwer zu erkennen. Das nach außen gedrehte, etwas angezogene Spielbein, die preziöse Stellung der Finger, der geöffnete Mund, die gerunzelte Stirn, das aufgeblähte, beulige, über die Arme gezogene Gewand ist bei dem hl. Joachim des Benediktineraltars ebenfalls zu beobachten. Das Christkind vergleiche man in Typus und Körperstellung mit den Kanzelputti und besonders mit dem Kind der Benediktinermadonna. Die Entstehung der Josephsstatue ist etwa gleichzeitig mit den Benediktinerhochaltarskulpturen, also Ende der vierziger Jahre, anzusetzen.

Immaculata, Villingen, Pfarrhaus. Gleichzeitig mit der eben beschriebenen Josephsstatue. Das Gewand in flachen Wellen bewegt, in kleinen Zipfeln vom Körper wegflatternd, weist noch stärker auf die frühe Stilstufe der Stuttgarter Skulpturen; ebenso wie Hand- und Fingerhaltung, Aermelansatz bei dem Stuttgarter Joachim wiederkehrt. Die Beinstellung ist bei dem Dürrheimer Joseph die gleiche, ebenso stimmt die Biegung des Handgelenkes, die Haltung der Finger mit der szepterhaltenden Hand der Benediktinermadonna überein.

Hl. Verena, Villingen, Pfarrhaus. Die starke, ruckhafte Ponderierung des Körpers, die lebhafte, gestikulierende Armhaltung ist schon für eine Arbeit Joseph A. Hops' kennzeichnend. Kopf- und Brusttuch ist dasselbe wie bei der hl. Anna und Elisabeth. Die hl. Verena, die hier als Attribut ein Kännchen in der Hand hält, wird besonders am Oberrhein häufig verehrt[25].

Hl. Antonius Eremita, Villingen, Städt. Museum. Stammt vermutlich aus der Kapelle der Antoniusbruderschaft in Villingen. Die Kapelle wurde nach der Aufhebung der Bruderschaft (1786) abgerissen.

Der Kopftypus des knieenden Heiligen mit dem weichen zur Seite gewehten Bart, dem geöffneten Mund, den etwas schräg gestellten

[25] Die Pfarrkirche von Hüfingen bei Donaueschingen ist der hl. Verena geweiht. Vergl. den Hochaltarentwurf Barthel Winterhalters, wo sie ebenfalls mit einer Kanne in der Hand dargestellt ist.

Augen unter der leicht zusammengezogenen Stirn, den Schläfenlöckchen ist derselbe, den wir bereits mehrfach charakterisiert haben. Man beachte ferner die Uebereinstimmung der Handhaltung bei der hl. Elisabeth der Bickenkapelle. Beide Male wird das aufgeschlagene Buch auf die Handfläche gelegt, die sich flach mit leicht gespreizten Fingern gegen den Einband drückt. Besonderes Kennzeichen ist das Zusammenlegen von Ring- und Mittelfinger, das an den Händen fast aller Skulpturen Hops' zu beobachten ist.

Kruzifix, Villingen, Städt. Museum. Der oben mehrfach zitierte Chronist des Benediktinerklosters St. Georgen zu Villingen berichtet über die Anschaffung des Tabernakelkreuzes: „das cruzifixus, welches in den Tabernacul ist bestimmt worden, hat schon anno 1752 H. Hops ohngefaßt dem gotteshauss für ein gastzimmer zu gebrauchen überlassen um 19 fl. 48 x."

Wahrscheinlich ist das ungefaßte Holzkruzifix mit dem abhanden gekommenen Tabernakelkruzifix identisch. Daß es sich hierbei zweifellos um eine Arbeit Joseph Anton Hops' handelt, zeigt ein Vergleich mit dem Kruzifix, das der Donaueschinger Aloysius in Händen hält. Es ist derselbe hagere sehnige Körper mit dem qualvoll herausgepreßten Brustkorb, den etwas nach innen gebogenen Knien, den übereinandergelegten Füßen. Der Kopf ist seitlich nach hinten gelegt, eine Haarsträhne fällt über die rechte Schulter, die Augenbrauen sind schmerzlich zusammengezogen, der Mund zu wehem Stöhnen leicht geöffnet, das geknotete Lendentuch weht leise vom Wind bewegt zur Seite. (Das entsprechende Tuchstück ist bei dem Kruzifix des hl. Aloysius abgebrochen.)

Johanniterschrank, Villingen, Städt. Museum. Bauart und Ornamentierung des Schrankes, der ehemals für die Villinger Johanniterkommende gearbeitet war, stimmt mit den Sakristeischränken im Villinger Pfarrhaus vollkommen überein. Ob Martin Hermann selbst den Schrank geschreinert oder entworfen hat, kann nur vermutet werden, sicher stammt aber das auf der Mitteltür angebrachte Kruzifix und das Rocailleornament von Joseph Anton Hops. Es ist dieselbe Profilierung der Türfüllung mit schlanken, runden Stäben, die sich am Ende abgerundet etwas nach außen biegen, es ist dieselbe Zeichnung der Rocaille, die an den Rahmenecken herauswuchert, wie man es bei den Rahmen des Bickenaltars, der Kanzelrückwand, der Sakristeischränke beobachten kann.

Steinepitaph, Villingen, Städt. Museum. Die Inschrift auf dem Grabmal lautet: „All hier Liegt begraben die Ehr und Tugend reiche Elisabeth Knollin gebohrene Grüningerin geweste Hechtwürtin starb den 4ten Mertz 1761 ihres Alters 52 jahr. Gott geb ihr und allen abgestorbenen die Ewige Ruhe." Das für einen bürgerlichen Auftraggeber bemerkenswert schöne Epitaph stammt ebenfalls aus der Werkstatt J. Anton Hops'. Der Typus des Chronos mit dem geöffneten Mund, dem wehenden Bart, der gerunzelten Stirn ist für Hops wieder charakteristisch. Der Kruzifixus ist trotz der schwachen Reliefierung mit den oben besprochenen vollplastischen Kreuzesdarstellungen vergleichbar. Unerhört lebendig die porträthaften Züge der anbetenden Hechtwirtin.

Da Hops bereits am 20. Mai 1761 stirbt, haben wir es wohl hier mit seiner letzten Arbeit zu tun, bei der er sicher den Chronoskopf und die figürliche Darstellung auf dem Mittelfeld noch selbst gearbeitet hat, während das Rahmenwerk den Werkstattgehilfen überlassen blieb. In diesem Zusammenhang muß eine Zuschreibung Feursteins berichtigt werden. Das Wandepitaph für die Fürstin Johanna von Hohenzollern geb. Gräfin von Montfort in der Hedinger Klosterkirche gehört nicht in das Werk Joseph Anton Hops', sondern ist urkundlich eine Arbeit des Haigerlocher Bildhauers Joh. Georg Weckenmann[26].

Der Stil

Die vorangegangene systematische Ordnung und Zusammenstellung des Denkmälerbestandes stellt uns wieder vor die Aufgabe, den individuellen und allgemeinen Stilproblemen nachzugehen.

Es ist selbstverständlich, daß Hops ebenso wie Winterhalter als Bildhauersohn die ersten künstlerischen und handwerklichen Anleitungen und Anregungen in der Werkstatt des Vaters empfangen hat. Wir können sogar, im Gegensatz zu Winterhalter, in der Skulptur J. Anton Hops' in weit höherem Maße eine Anlehnung an den heimatlich gebundenen, volkstümlichen Barock des Vaters feststellen.

Die Assistenzfiguren vom „Gefängnis Christi" in Heiligkreuztal von Johann Baptist Hops zeigen einen ähnlich knittrigen, unruhig

[26] Johann Georg Weckenmann (1725—95) Bildhauer in Haigerloch (Hohenzollern). Vergl. Martha v. Schimmelfennig, a. a. O.

bewegten Faltenstil wie die Skulpturen des Sohnes. Die Abhängigkeit ist selbst bis ins Detail nachzuweisen, im Kopftypus mit dem geöffneten Mund, der über der Nasenwurzel zusammengezogenen Stirn, wie in den feinen, ausdrucksvoll beweglichen Händen.

Auch die beiden Sitzfiguren im Frankfurter Liebighaus[27], die „Joh. Baptist Hops 1728" signiert sind, weisen dieselbe gratige, bewegte Fältelung des Gewandes auf. Bemerkenswert für den Zeitstil ist die Zierlichkeit und Sensibilität der schlanken, graziösen Figuren mit ihren kleinen ovalen Köpfen, den langen, feingliedrigen Fingern. Diese Stilsymptome sind aber nicht etwa charakteristische Kennzeichen eines frühen Rokoko, das sich hier schon in der Hochblüte des deutschen Barock bemerkbar macht, sondern seit dem Einbruch manieristischer Formelemente integrierender Bestandteil der deutschen Barockskulptur überhaupt. Sie finden sich in den Skulpturen Hubert Gerhards und Georg Raphael Donners wie in den Arbeiten Christoph Rodts oder der Zürnwerkstatt. Mitte des 18. Jahrhunderts erst verband sich diese latente manieristische Strömung mit höfisch aristokratischem Empfinden zu jener mondänen, subtilen und zugleich unnahbar kühl vornehmen Haltung, die der deutschen Rokokoskulptur ihr eigentümliches Gepräge gegeben hat.

Die Gegenüberstellung von Vater und Sohn ergibt also, daß Joseph Anton in der Werkstatt seines hochbegabten Vaters nicht nur Schnitztechnik und Materialbeherrschung, sondern auch einen erheblichen Anteil an künstlerischer Zielsetzung erhalten hat.

Damit ist aber seine stilistische Entwicklung noch nicht vollends geklärt. Die Großzügigkeit des Gewandstils, die lebhafte, emphatische Gebärdensprache, die sichere Beherrschung der modernen Ornamentik deuten darauf hin, daß sich Joseph Anton auch außerhalb der Mietinger Werkstatt umgesehen hat.

Als Hops sich achtundzwanzigjährig in Villingen niederließ, muß er schon fertiger Meister und „guther Künstler" gewesen sein. Ueber seine Lehr- und Wanderjahre sind Nachrichten nicht vorhanden, sodaß wir vorläufig nur auf Vermutungen angewiesen sind.

Wie erklärt sich zunächst die Tatsache, daß Hops gerade in die abseits von allen schwäbischen Kunstzentren gelegene Schwarzwaldstadt verschlagen wurde? Das Bekanntwerden mit der Witwe des Bildhauers Schupp kann zufällig bei einem vorübergehenden Aufenthalt geschehen sein, wahrscheinlicher ist es jedoch, daß Hops

[27] Otto Schmitt, Barockplastik, Frankfurt a. M. 1924, Abb. 49.

erst auf die Kunde vom Tode des einzigen Bildhauers der Stadt nach Villingen gekommen ist mit der Absicht, sich dort als selbständiger Meister niederzulassen. Durch wen ist aber Hops davon benachrichtigt worden, und wo hat er vordem gearbeitet? —

Das wichtigste künstlerische Ereignis der vierziger Jahre in Schwaben war der Bau und die Innenausstattung der Klosterkirche von Zwiefalten. Vier der bedeutendsten Künstler Süddeutschlands schufen hier ihr gemeinsames Werk: Johann Michael Fischer der Münchener Baumeister, Joh. Michael Feichtmayr der Stukkator aus Augsburg, der aus dem benachbarten Riedlingen stammende Bildhauer Joseph Christian und der Villinger Schreinermeister Martin Hermann. Außerdem kamen durch den großen Auftrag eine Schar von Gesellen und Gehilfen im Gefolge dieser Meister nach Zwiefalten.

Seit 1744 ist Joseph Christian mit der figürlichen Arbeit am Chorgestühl beschäftigt, zur gleichen Zeit wohl auch Martin Hermann[28]. Ende der vierziger Jahre beginnt Feichtmayr mit der Stukkierung und figürlichen Ausstattung der Klosterkirche. Liegt nun die Vermutung nicht nahe, daß sich auch der Geselle Joseph Anton Hops aus dem nahen Mietingen unter den Gehilfen des Bildhauers oder des Stukkators befand und daß er durch Martin Hermann, den er hierbei kennenlernte, nach Villingen mitgenommen oder empfohlen worden ist? Eine scheinbar nebensächliche Notiz im Villinger Trauregister gibt darauf eine eindeutige Antwort.

Bei der Eheschließung am 2. Juni 1749 wird, wie bereits erwähnt, als Trauzeuge ein „Carolus Christian Studiosus" genannt. Dieser „Studiosus" ist aber sicher identisch mit dem am 4. November 1731 in Riedlingen getauften Sohn Karl Anton des Bildhauers Joseph Christian und seiner Ehefrau Maria Jacobe Wocherin, der später unter dem Ordensnamen Columban, Abt von St. Trudpert im Schwarzwald wurde[29]. Damit ist die Beziehung zu Christian, zu

---

[28] Die Angabe Michalskis (a. a. O., S. 7), daß Hermann erst im Frühjahr 1752 mit der Schreinerarbeit am Chorgestühl begann (während der Bildhauer bereits seit 1744(!) mit der Herstellung von Skulptur, Relief und Ornament beschäftigt war), beruht anscheinend auf einer Verwechslung mit dem Zeitpunkt der Aufstellung des fertigen Gestühls. Hermann hat tatsächlich 1752 „den Chor angefangen aufzurichten". Am 1. November desselben Jahres wurde dann das neue Gestühl zum ersten Mal benutzt. Vergl. Kick, a. a. O., S. 8.

[29] Karl Anton Christian, der 1780 zum Abt gewählt wurde, starb am 12. Mai 1810.

Zwiefalten bewiesen, denn man kann mit Recht aus dem Freundschaftsdienst bei der Trauung schließen, daß Hops dem jungen Christian bereits aus dem Hause, aus der Werkstatt seines Vaters bekannt war.

Da Hops bereits 1748 in Villingen auftaucht, ist allerdings seine Zwiefaltener Tätigkeit nur kurz gewesen. In erster Linie kommt für ihn eine Mitarbeit am Chorgestühl in Betracht, aber es ist durchaus möglich, daß er auch bei der Herstellung der figürlichen Altardekoration beschäftigt wurde. Daß Hops in Stuck arbeiten konnte, beweist die Vergrößerung des Stuckbaldachins des Benediktiner Hochaltars.

Wenn es schon mühselig und meist erfolglos ist, die Hände verschiedener an einem Werk beteiligten Hauptmeister zu scheiden, so sind selbstverständlich Stilmerkmale eines Gehilfen nirgends mit Sicherheit zu bestimmen. Der Werkanteil des Gesellen, der immerhin recht erheblich sein konnte, hatte sich in diesem Falle der Kollektivarbeit, der einheitlichen Idee unterzuordnen.

Wichtiger sind dagegen die Eindrücke, die Anregungen, die Hops in Zwiefalten empfangen hat, und zwar nicht nur in der figürlichen Darstellung, sondern auch in der Behandlung und Verwendung des Ornaments.

Es ist hier nicht der Ort, das umstrittene Problem der Meistertrennung in Zwiefalten noch einmal aufzurollen. — Von dem Anteil Martin Hermanns an der Herstellung des Chorgestühls wird noch in anderem Zusammenhang die Rede sein. — Die Feichtmayr-Christian-Frage ist durch Feulner mit treffenden Argumenten zugunsten des genialen Dekorateurs entschieden worden. Christian ist der „sachliche zurückhaltende Bildhauer. Seine Absicht ist die Vertiefung des Ausdrucks und die plastische Durchbildung bei der Einzelfigur, die verständliche Erzählung im Relief“[30].

Bei der Skulptur Feichtmayrs dagegen „ist die plastische Form mit irrationalen Elementen durchsetzt, aufgelöst, bis die Bedeutung fast dem Ornament gleich geworden ist“[31]. Diese hier antithetisch erscheinende Formulierung Feulners, die das Wesentliche der beiden Stilphänomene klar herausarbeitet, kann noch durch den Hinweis auf die stilbildende, formenbestimmende Konsistenz des Werkstoffes ergänzt werden. Nur ein Stukkator, der hauptsächlich mit weichem, formbarem Material zu arbeiten gewohnt ist, in dessen ornamentaler

[30] Feulner, a. a. O., S. 89.
[31] Feulner, a. a. O., S. 79.

Vorstellungswelt die gerade, starre, begrenzende Linie völlig hinter der bewegten kurvigen, fließenden, abstrakten Form der Rocaille zurücktritt, kann solche durch den Raum schwingenden Gewandpartien, jene irrationalen Formexpressionen erfinden, wie in Zwiefalten und Ottobeuren, wo Skulptur und Ornament unter dem Zwang desselben Rhythmus sich gegenseitig ergänzend, verschmelzend eine synthetische Einheit bilden. Diese Einheit ist in dieser vollkommenen harmonischen Form nur denkbar, wenn ein einheitlich gestaltender schöpferischer Wille dahintersteht.

Bei der Untersuchung der stilistischen Beziehungen J. Anton Hops' zu Zwiefalten ist es nun nicht von Belang, bei welchem der beiden Meister er tatsächlich gelernt und gearbeitet hat. Wenn Hops der Werkstattgenosse des Bildhauers Christian gewesen ist — die Bekanntschaft mit seinem Sohne macht das sehr wahrscheinlich —, so kann er anderseits auch nicht an der Kunst Feichtmayrs achtlos vorbeigegangen sein. Tatsächlich ist die Spur beider Meister in seinem Werke zu finden. So sind die Engelputti des Bickenaltars und der Benediktinerkanzel in Typus und Bewegung direkt von den Chorgestühlputti Christians abzuleiten.

Dagegen weist die lebhafte, laute Gebärdensprache, die ruckhafte Ponderierung der Körper, die Vorliebe für ornamentales Faltenspiel, alles das, was wir als hauptsächlich stilbildendes Element in der Skulptur Hops' erkannt haben, den direkten Weg zu der expressiven Dynamik Feichtmayrscher Figuren.

Wenn Feulner (a. a. O.) von der Skulptur Feichtmayrs schreibt, daß auch bei den ruhigen Standfiguren die Masse durch tiefe Unterhöhlungen, durch intensive Schatten aufgelockert wird, daß der Lebensnerv seiner figuralen Skulptur wie in der Ornamentik des Muschelwerks die pathetisch räumliche Kurve ist, die in den verdrehten Körpern sich bäumt, in ausfahrenden Gesten verspritzt, so ist dieses Gestaltungsprinzip auch von Hops beabsichtigt und trotz des spröderen Werkmaterials zumeist erreicht worden.

Man vergleiche dazu den Donaueschinger Thomas, den Villinger Zacharias mit dem predigenden Czechiel von Zwiefalten, dem Petrus in Ottobeuren[32], um die gemeinsame Willensrichtung festzustellen. Hier wie dort wird die innere fieberhafte Erregung der von ihrer Idee besessenen Agitatoren durch heftige, abrupte, emphatische Gebärden nach außen entladen. Der Körper des hl. Thomas, der

[32] Michalski, a. a. O., Abb. 94.

Kopf mit dem zum Sprechen geöffneten Mund schnellt raubvogelartig nach vorn vor wie beim hl. Hieronymus vom Zwiefaltener Hochaltar, der linke Arm wird zu jener rhetorisch suggestiven Geste emporgerissen, der Fuß in jäher Schrittstellung vorgesetzt, um die Gewalt des gesprochenen Wortes durch die Körperaktion zu verstärken. Die aufgewühlten brodelnden Faltenstrudel der Gewänder erhöhen, steigern noch die Intensität der Bewegung.

Diese gemeinsame geistige und formale Verwandtschaft in der Skulptur der beiden Meister erstreckt sich dann weiter auch auf Kopftypus und Gesichtsausdruck. Bei Feichtmayr findet man denselben hageren, zerfurchten Greisenkopf mit dem offenen Munde, den etwas schräg gestellten Augen, dem zur Seite gewehten weichen Bart[33], den melancholisch zusammengezogenen Augenbrauen, ebenso stimmt der Typus der jüngeren Apostel in Donaueschingen mit dem kurzgeschnittenen krausen Bart, der langen schmalen Nase, den tiefliegenden Augen, dem sehnigen schlanken Hals mit dem des hl. Hieronymus von Zwiefalten überein.

Bei der Festlegung dieser Stilparallelitäten kommt es nun nicht etwa darauf an, ob Hops das eine oder das andere Werk direkt als Vorbild oder Anregung benutzt hat — die Arbeiten in Ottobeuren und einen großen Teil der Altarskulpturen von Zwiefalten hat er wahrscheinlich garnicht mehr gesehen —, sondern daß Hops in Feichtmayr das gleichgesinnte dynamisch impulsive künstlerische Temperament fand und sich ihm naturgemäß enger anschließen mußte als an den ruhigeren, sachlich biederen Christian. Bei einer solchen durch dieselbe geistige Struktur bedingen Empfangsbereitschaft genügten schon Modelle, Pläne, Skizzen, einige ausgeführte Arbeiten, um die entsprechenden Schwingungen in der Vorstellungswelt des jungen Bildhauers auszulösen.

Hinzukommt, daß auch die ornamentalen Erfindungen Hops', z. B. der Typus der schlanken, biegsamen, zerzausten Rocaille, die Verwendung von Vegetabilien sich sehr eng der Ornamentik Feichtmayrs anschließen.

Wenn wir nun darüber hinaus nach allgemeinen zeitstilistischen Analogien suchen, wenn wir uns nach dem Standort unseres Meisters in der formengeschichtlichen Entwicklung der deutschen Skulptur fragen, so ist es nicht zu übersehen, daß Typus, Gewandung und Haltung seiner Skulpturen durch die stilbildenden Kräfte des italie-

[33] Michalski, a. a. O., Abb. 77.

nischen Hochbarock mit bestimmt sind. Der hl.Zacharias der Bickenkapelle, der das Buch in der Masse des aufgewühlten Gewandes verbirgt, erscheint formal gesehen als direkter Nachkomme des hl. Augustin von der Kathedra Berninis. Desgleichen ist die Bezogenheit der Figur zur Außenwelt, ihr lebhaftes, auf sich aufmerksam machendes Agieren, ihre geistig körperliche Aktivität, die auch in der Gesichtsbehandlung zum Ausdruck kommt, barock-italienischem Gedankengut entnommen. Besonders interessant ist dafür eine Gegenüberstellung des hl. Thomas aus S. Giovanni in Laterano von Le Gros mit demselben Apostel in Donaueschingen oder dem Stuttgarter Joachim.

Diese Rezeption fremder Formvorstellungen erschöpfte sich aber nicht in bloßer Nachahmung, sondern sie wurde nur als Mittel benutzt, um zur eigenen völkischen Formenwelt zurückzufinden.

Es waren ausschließlich jene ländlichen Bildhauerwerkstätten, die neben der Pflege handwerklichen Könnens die „aktive Verbundenheit" mit der Gotik aufrechterhielten, ähnlich wie man auf bäuerlicher Erde Sitte, Tracht und Hausform durch Jahrhunderte bewahrte. Daher wurde auch bei diesen Bildhauern, ob sie nun Zürn, Guggenbichler, Münsterman, Stammel oder Prötzner, Bschorer, Feichtmayr hießen, die aufgenommenen fremden Formenelemente schnell absorbiert und zu einem neuen, der nationalen Tradition angepaßten Stil umgestaltet. Der Italiener denkt auch bei wildestem Ueberschwang des Gefühls immer an die naturgesetzliche Struktur der organischen Form. Zwar kommt es vor, daß die Körperlichkeit verschleiert, versteckt, die natürliche Funktion eines Körperteils durch die Ausdruckskraft erregten Faltenwerks ersetzt wird, der Deutsche dagegen bemächtigt sich selbst der menschlichen Gestalt und zwingt ihr unerbittlich die Gesetze seines eigenen Formenwillens auf.

Eine Skulptur wie der hl. Joachim der Villinger Benediktinerkirche, dessen Körperform in der Seitenansicht allen klassisch-ästhetischen und anatomischen Voraussetzungen Hohn spricht, dessen Gestalt einem ornamentalen Zwang gehorchend sich einer räumlich geschwungenen S-Kurve einspannt, findet nur in der deutschen Skulptur Parallelen. Dieselbe Kurve zuckt ebenso durch den Körper der Villinger Immaculata, von dem tänzerisch vorgerückten Spielbein zum erhobenen Köpfchen, auf dessen Scheitel die Krone balanciert.

In diesen rhythmisch bewegten schwingenden Körpern wird uralter Formentrieb lebendig, der ein wesentlicher Bestandteil nordisch-germanischer Kunstauffassung ist. Dieses „Dynamisch-Graphische der deutschen Kunst", das sich hier in der Skulptur des schwäbischen Barockbildhauers manifestiert, offenbart sich in dem organisch-abstrakten geflochtenen Bandornament des Osebergschiffes, in dem Linienspiel des Breisacher Altars wie in der krampfhaft ekstatischen Gebärde eines Apostels Ludwig Münstermans in den Gewandornamenten Feichtmayrs oder in den geschraubten, expressiven Figuren eines Hans Georg Bschorer. Wenn Brinckmann über das spezifisch Nationale der deutschen Barockskulptur schreibt:[34] „Die Analyse dieser Skulpturen ergibt eine merkwürdige Verschmelzung der sinnlich-gegenständlich empfundenenen italienischen Renaissance-Körperlichkeit und ihrer eindringlichen Volumina mit einer deutschen abstrakt naturalistischen Lebendigkeit, die bis ins Aeußerst-Realistische der Körpereinzelheiten gehen kann, zugleich aber in Liniengewirre und Ornamentik verliebt bleibt", so gilt dieser Satz in erster Linie für jene Meister, die im engen Kreis ihrer Heimat die nordisch-gotische Tradition besser wahrten als diejenigen, die „auf ihrer Kunst gewandert" waren. Hierin ist in erster Linie der Grund zu suchen, weshalb sich die Skulptur Johann Michael Winterhalters von den zeitgenössischen Werken Joseph Anton Hops' unterscheidet. Herkunft und Arbeitsweise, Besteller und Aufträge sind bei beiden die gleichen. Ihre Werkstätten sind nur wenige Wegstunden von einander entfernt. Sie arbeiten in Donaueschingen nacheinander (nicht miteinander, wie Feulner annimmt) an derselben Aufgabe, bei keinem sind nach der Werkstattübernahme noch neue stilistische Einflüsse anderer Meister spürbar (Beziehungen zu dem Freiburger Kunstkreis Wenzingers lassen sich nirgends feststellen, die Wasserscheide des Schwarzwaldes ist zugleich künstlerische Grenzziehung gewesen) und trotz aller gemeinsamen Voraussetzungen ist die künstlerische Zielsetzung eine völlig verschiedene. Den akademischen Lehrjahren Winterhalters folgte ein dauerndes Ringen mit der elementar auf ihn einwirkenden fremden Form, die übermächtig geworden die eigene Vorstellungskraft zu vernichten drohte, für Hops dagegen, der in den Werkstätten heimischer volkstümlicher Meister aufwuchs, sind die eingedrungenen fremden Stilelemente nur Mittel zur Klärung und Bereicherung der eigenen Formensprache.

[34] Brinckmann, „Deutsche Kunst — Italien und Frankreich". Hochschule und Ausland, 1934 Heft 4, S. 25 ff.

Diese Zweiheit, diese Gegensätzlichkeit, die uns hier im engen Bereich provinziellen Kunstschaffens entgegentritt, ist im Großen gesehen in allen Zeiten schicksalhafte Polarität der deutschen Kunst, die in den Gegensatzpaaren Vischer-Stoss, Reichel-Münsterman, Donner-Stammel ebenso ihren Ausdruck findet wie in der Gegenüberstellung von Holbein und Grünewald, Mengs und Maulpertsch, Overbeck und Runge.

Sicher ist das „heiße Bemühen" um die fremde Form zutiefst deutscher Drang nach Erkenntnis, ein Suchen und Sehnen nach dem rechten Weg vom „Engen zum Großen". Ein Schlüter oder Donner konnte diesen Weg gehen, ohne daß die Aufnahme antiker oder barock-italienischer Stilelemente zur Bedrohung oder gar Vernichtung des eigenschöpferisch formenden Geistes führte. Für Nur-Talente konnten schon die ersten Schritte in die fremde Welt, die sich im Barock lockender denn je dem geblendeten Blick auftat, verhängnisvoll werden.

Daß die deutsche Barockskulptur nicht letzten Endes in Eklektizismus und Imitation verflachte, sondern sich sogar zu überragenden neuschöpferischen Leistungen emporringen konnte, verdankt sie ausschließlich jenen volksverwurzelten traditionsgebundenen, die heimische Schnitztechnik pflegenden Meistern, aus deren Werkstätten die großen Bildhauer des deutschen Rokoko hervorgegangen sind.

JOHANN MARTIN HERMANN

Die häufige Erwähnung des Villinger Schreinermeisters bei Besprechung der Werke in Waldkirch, Villingen, Donaueschingen, Zwiefalten macht es notwendig, zum Abschluß unserer Untersuchung noch kurz auf die Tätigkeit und Bedeutung Martin Hermanns[1] hinzuweisen. Trotz der überragenden, allgemein bekannten Arbeiten in Zwiefalten und Ottobeuren, die zu dem Besten gehören, was deutsches Rokoko geschaffen hat, fehlt bis jetzt eine zusammenfassende kritische Würdigung seines Werkes[2]. Selbst in den Untersuchungen Feulners, Michalskis, Liebs wird der Werkanteil des Schreiners und des Bildhauers an den Chorgestühlen nicht eindeutig klargestellt, da man über die sonstige Tätigkeit Hermanns nicht genügend unterrichtet ist. So kommt es, daß Michalski die Frage nach dem Entwerfer und Erfinder des Zwiefaltener Gestühlornaments trotz der lobenden Erwähnung des „genialen Schreinermeisters" nicht klar beantwortet und Lieb, der einige unbedeutende Werkstattarbeiten Hermanns zum Vergleich heranzieht, eine hervor-

[1] Die Schreibweise „Hörmann", die man gelegentlich in der Literatur antrifft (z. B. im Thieme-Becker), ist durch nichts begründet. Die Unterschrift des Schreinermeisters in seinen Briefen und Verträgen ist stets „Hermann", auch in den Accorden und anderen archivalischen Erwähnungen findet man überwiegend dieselbe Schreibart.

[2] Martin Hermann wurde am 7. 8. 1688 in Villingen als Sohn des Hans Hermann und der Anna Matheyserin geboren. Er war zweimal verheiratet, in erster Ehe mit Anna Maria Rieggerin und in zweiter Ehe mit Anna Maria Francklin. Aus jeder Ehe gingen vier Kinder hervor. Hermann starb im Alter von 94 Jahren am 18. 10. 1782 in Villingen. Außer den im Text erwähnten Arbeiten in Donaueschingen, Waldkirch, für die Benediktinerkirche in Villingen sind noch zwei Seitenaltäre in Riedböhringen und ein Altar in der Kapelle des Käppelesberg bei Herbertshofen gesichert. Der monumentale Hochaltar des Pfarrmünsters zu Villingen, den Hermann 1737/38 für 1600 fl. arbeitete, ist 1886 leider durch einen neugotischen ersetzt worden.

ragende Mitarbeit Hermanns an der Erfindung des Ornaments in Zweifel stellt. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt der Artikel über Hermann in Thieme-Beckers Künstlerlexikon[3], in dem als Erfinder des Ornaments der Bildhauer Christian vermutet wird, während dem Schreiner die Schnitzarbeit als besonders künstlerische und technische Glanzleistung zugeschrieben wird. Feulner dagegen hält es für „wahrscheinlich", daß in Zwiefalten der Schreiner für Ornament und Konzeption des Gestühls verantwortlich war, da Christian im Ornamentalen wenig erfindungsreich gewesen sei.

Wir haben bereits bei der Zuschreibung der Entwurfzeichnung für den Waldkircher Hochaltar auf die enge Verwandtschaft des Ornaments mit der Rocaille des Zwiefaltener Gestühls hingewiesen und dabei die Frage offen gelassen, ob die zeichnerische Fähigkeit des Villinger Schreinermeisters diese Zuweisung rechtfertigt.

Nun haben sich in dem Aktenkonvolut[4] über die Erbauung der Benediktinerkirche in Villingen mehrere Zeichnungen und Briefe Hermanns erhalten, die eine erstaunliche Vielseitigkeit und Interessiertheit des Schreinermeisters erkennen lassen.

Der zeitgenössische Chronist, der den verbindenden und erläuternden Text zu den Verträgen, Rechnungen, Kostenanschlägen für die Innenausstattung geschrieben hat, gibt auch über die Erbauung des Kirchturmes einen ausführlichen Bericht.

„Anno 1755 haben Seiner Hochwürden und Gnaden Herr Hieronymus des heil. Röm. Reichs Praelat und Abbt des gotteshauss St. Georgen auff dem Schwarzwald dermahlen zu Villingen sich mit seinem wohl Ehrwürdigen Capitulo entschlossen, den von weyl. Abbt georgio tertio kaum auss dem fundament erhobenen auch von weyl. Abbt michaele tertio dessen Nachfolgern nur biss an das Kirchendach drey Stock hoch aufgeführten Thurn vollends zu erbauen."

Der Auftrag wird am 18. Juni 1755 „dem Ehrsamben Ludwig Osswald, Maurer und steinhauer Meister auch Burgeren der lob. Statt Villingen" für 2500 fl. vergeben.

Oswald reicht verschiedene Pläne zur Begutachtung ein, die aber anscheinend nicht die Billigung des Auftraggebers gefunden haben, denn man wendet sich an Martin Hermann und bittet ihn um Vorschläge.

---

[3] Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon, Bd. 17.

[4] Gen. Landesarchiv, Karlsruhe, Akt. St. Georgen, Villingen, Fasc. 480.

„Wegen proportion der cuppel, Helmstang, Knopf und creuz hat Martin Hermann ein vornehmer schreinermeister und burger von Villingen sehr bemühet, auch desshalb nebst seinen Gedanken auch ein Abriss von der neu ottobeyrener Cuppel, — er arbeitete dazumahl alldort —, und der zu ochsenhausen überschicket hat, und hin und her mit P. Prior deretwegen Correspondenz geführet."

Diese Zeichnungen mit drei Briefen Hermanns aus Ottobeuren liegen noch dem Aktenstück bei, sodaß wir daraus ein gutes Bild, seiner künstlerischen Absichten und Ideen erhalten.

Der erste Brief, der vom 25. Hornung 1756 datiert ist[5], berichtet ausführlich von seiner Reise über Zwiefalten, Ochsenhausen nach Ottobeuren. Der zweite vom 10. Juni mit der Zeichnung des Turmknopfes und des Kreuzes gibt ebenso wie der dritte Brief vom 24. Juli 1756 mit der Zeichnung des Glockenspiels bis ins Kleinste genaue technisch sachkundigste Anweisungen. Außerdem sind eine Reihe von Zeichnungen und Entwürfen von Kirchtürmen vorhanden. Vorbildlich für den Benediktinerturm sind die Türme von Ochsenhausen und Ottobeuren, die in flüchtigen Skizzen festgehalten wurden. Der Prior Cölestin Wahl, dem der Abt Hieronymus die künstlerische Bauleitung übertragen hatte, wählte schließlich einen Entwurf Hermanns, der in einer Zeichnung zwei kombinierte Versionen zeigt. Davon ist die linke bis ins Detail getreu zur Ausführung gelangt. Auch für das rings um das Glockenstuhlgeschoß laufende schmiedeeiserne Gitter ist eine Vorzeichnung Hermanns vorhanden.

Alle Zeichnungen, die meist Aufriß und Grundriß miteinander verbinden, laviert oder aquarelliert sind, zeigen dieselbe saubere Zeichnung, die gleiche sichere Art des Vortrages wie der Waldkircher Hochaltarentwurf. Hinzukommt, daß auch die Zahlen, die auf beiden Zeichnungen Maßeinheiten angeben, im Typus vollkommen übereinstimmen. Man beachte ferner, wie sehr die Ornamentierung

---

[5] Die herrschende Ansicht, daß die Arbeit am Chorgestühl in Ottobeuren im Jahre 1757 begonnen hat, die Michalski noch ermöglichte, zwischen dem Abschluß in Zwiefalten und dem Beginn in Ottobeuren eine österreichische Reise Christians zu vermuten, hat bereits Lieb korrigiert, der als frühestes Datum der Tätigkeit Hermanns in Ottobeuren den 5. Juni 1756 ermittelte. Zur gleichen Zeit begann auch die Arbeit Christians. Durch den Briefwechsel erfahren wir nun, daß Hermann schon Anfang 1756 in Ottobeuren eintraf. Vergl. Norbert Lieb: „Die Feichtmayr-Christian-Frage in Ottobeuren", Zeitschrift für Bayr. Landesgeschichte 1931.

der Pilasterkapitelle mit den kleinen Eckvoluten, der über den Abakus hinwegkriechenden Rocaille, den Waldkircher Säulenkapitellen verwandt ist.

Nachdem wir nun an Hand der Villinger Turmentwürfe die zeichnerische und konstruktiv schöpferische Fähigkeit Hermanns festgestellt haben, ist die Kette der Beweisführungen geschlossen, sodaß wir berechtigt sind, in ihm auch den Zeichner und damit zugleich den Erfinder des Ornaments auf der Waldkircher Zeichnung zu sehen.

Daraus ergeben sich nun eine Reihe bedeutsamer Rückschlüsse, die das Problem der Meisterscheidung am Chorgestühl in Zwiefalten und Ottobeuren in einem ganz neuen Licht erscheinen lassen.

Aus den spärlichen archivalischen Nachrichten über die Herstellung des Zwiefaltener Gestühls ergab sich für die Forschung bisher folgende Situation. Seit 1744 war der Bildhauer Joseph Christian mit Arbeiten am Chorgestühl beschäftigt. Von ihm stammen nachweisbar alle Reliefs sowie die figürliche Dekoration. Zur selben Zeit wird auch Martin Hermann mit der Schreinerarbeit begonnen haben. (In Ottobeuren beginnen ebenfalls beide Meister zur gleichen Zeit.) Der Stil Martin Hermanns ist im Vergleich mit anderen Arbeiten seiner Werkstatt sofort zu erkennen. Das wellenförmig über den Reliefs hinschwingende verkröpfte Gesims[6] ist für Hermann ebenso typisch wie das verschlungene Bandgeflecht seiner meisterlich gearbeiteten Intarsien. Selbstverständlich ist auch Pult, Stuhl, Dorsal, kurz der ganze architektonische Aufbau des Gestühls sein Werk. Wer von den beiden Meistern ist nun der Erfinder der „ornamentalen Orgiastik" des Muschelwerks?

Feichtmayr scheidet in Zwiefalten wenigstens von vornherein aus, da er erst 1747 mit der Stukkierung des Langhauses beginnt. Außerdem läßt sich die etwas dicke, fleischige, „barocke" Form der Chorgestühlrocaille nicht von dem flüssigen, spritzigen, graziösen Stuckornament Feichtmayrs ableiten oder beides sogar einem Meister zuschreiben. Auch Christian kann, wie Feulner richtig vermutet, nicht als Autor in Frage kommen, da die wenigen eigenhändigen Werke, die wir von ihm kennen, nur eine äußerst dürftige ideenarme ungelenke Ornamentierung zeigen. Schon nach dieser Ueberlegung

[6] Michalski, a. a. O., Abb. 2. Man vergleiche z. B. das Gesims des Zwiefaltener Gestühls mit dem Schalldeckelgesims der Donaueschinger Kanzel, mit dem verkröpften Gebälk der Waldkircher Seitenaltäre und selbst mit dem Gebälk des Villinger Benediktinerturms.

bleibt nur noch Hermann als Erfinder des Ornaments übrig. Ein Vergleich mit der Waldkircher Zeichnung liefert dann dafür die Bestätigung, denn die Verbindung des verwilderten Muschelwerks mit der Altararchitektur, die Verwischung und Vernichtung der tektonisch festen Begrenzungen, die Verwendung von unsymmetrischen mit Blumen gefüllten Vasen, von Putti, die auf kleinen vorgekragten Konsolen spielen, läßt sich genau in Zwiefalten nachweisen. Besonders überzeugend ist die Uebereinstimmung von Funktion und Struktur des Muschelwerks. Wie auf der Altarzeichnung bäumt und wölbt sich die Rocaille raupenartig auf der Bekrönung des Zwiefaltener Gestühls, kriecht und rollt über Profile, entmaterialisiert die Architektur, löst und lockert die statisch, tektonischen Bindungen auf, bis die Bekrönung wie eine hochbrandende Welle zerstäubt und versprüht[7]. Ueberraschend ist nun, daß hier und da die Rocaille noch deutlich Rudimente des Knorpelstils erkennen läßt, kleine kugelartige Knoten, die an der konkaven Innenseite wie Perlen auf einer Schnur aufgereiht sind. Dieses durchaus individuelle Stilmerkmal findet sich auch auf der linken Version der Waldkircher Altarzeichnung wieder.

Da nun aus den angeführten Argumenten Hermann als der Erfinder des Zwiefaltener Chorgestühlornaments angesehen werden muß, ergibt sich als Zweites die Frage, ob auch die Schnitzerei zur Schreinerarbeit gehörte oder ob die Ausführung Aufgabe des Bildhauers gewesen ist, ähnlich wie es bei der Kollektivarbeit Hermann-Hops festgestellt wurde.

Zunächst: wie läßt sich die durchaus richtige Beobachtung Liebs (a. a. O.), daß die übrigen noch erhaltenen Schreinerarbeiten Hermanns nichts von dem ornamentalen Rausch der Chorgestühle verraten, dadurch also die eigenschöpferische Tätigkeit Hermanns in Zwiefalten in Frage stellen, mit unserer Auffassung in Einklang bringen?

Wir wissen, daß sich das Arbeitsfeld Hermanns nicht nur auf Villingen und die nähere Umgebung beschränkte, sondern daß sein Aktionsradius von Waldkirch bis Zwiefalten, von Obermarchtal bis Ottobeuren reichte[8]. Bei dieser umfangreichen Tätigkeit, die ihn

---

[7] Michalski, a. a. O., Abb. 29, 31.

[8] 1753 erhält Hermann den Auftrag, für Kloster Obermarchtal „Böden, Lambris, Fensterstöcke, Doppeltüren auf französische Art, Sessel, Tische und Kanzel ins Refektorium zu machen". Vergl. Kunst und Altertumsdenkmale in Württemberg, Donaukreis I. S. 606.

dauernd auf Reisen hielt, war es unmöglich, daß Hermann an jedes Stück, das er in Auftrag nahm, selbst Hand anlegte. Daß die Chorgestühle wohlhabender reichsfreier Benediktinerabteien prächtiger, also qualitätvoller waren, erklärt sich daraus, daß Hermann hier seine ganze Arbeitskraft in den Dienst gutzahlender Auftraggeber gestellt hatte, während andere Arbeiten, die zur gleichen Zeit für Stadt- und Dorfkirchen entstanden, nach seinen Rissen und Modellen von der Werkstatt hergestellt wurden. Hinzukommt noch eine zweite Erwägung. Gehörte denn eigentlich die Schnitzarbeit dieser Ornamentik zum Aufgabenkreis der Schreinerwerkstatt oder wurde dafür, wie wir es bei den Sakristeischränken, dem Orgelgehäuse, der Kanzel, dem Hl. Kreuzaltar der Benediktinerkirche gesehen haben, ein Bildhauer mit herangezogen? Tatsächlich hat es bis zum Auftreten Joseph Anton Hops' in Villingen nur ein sehr dürftiges, wenig erfreuliches Ornament gegeben. Auch an den wenigen erhaltenen Arbeiten Hermanns ist das Ornament trotz gediegenster Ausführung der Schreinerarbeit (Kanzel in Donaueschingen, Altäre in Waldkirch) einfach und anspruchslos. Demnach scheint es, als ob weder Hermann noch seine Werkstattgehilfen im Stande gewesen sind, seine ornamentalen Erfindungen auch technisch zu bewältigen, und daß es erst der kongenialen, materialbeherrschenden, sicheren Hand des Bildhauers bedurfte, um das starre Holz in die geschmeidige biegsame Form der Rocaille zu zwingen. Aus diesem Grunde läßt es sich auch erklären, weshalb der Schreiner den jungen talentierten Bildhauer, dessen ornamentale Begabung ihm in Zwiefalten aufgefallen war, nach Villingen holte.

Wenn wir nun diese Ergebnisse auf die Arbeitsteilung an den Chorgestühlen anwenden, so müssen wir folgerichtig annehmen, daß auch hier das Ornamentschnitzen nach den Entwürfen des Schreiners vom Bildhauer, also von Christian und seiner Werkstatt ausgeführt wurde. Erst durch diese Art der Arbeitsaufteilung zwischen den beiden Meistern, dem virtuosen Reliefschnitzer und dem ideenreichen Schreiner wurde die Basis geschaffen, auf der diese beispiellose Leistung in Zwiefalten und Ottobeuren entstehen konnte. Daher können wir die Ansicht Feulners (a. a. O.) nicht teilen, daß in Ottobeuren Johann Michael Feichtmayr der spiritus rector des Chorgestühls gewesen ist. Allerdings ist das Ottobeurener Gestühl organischer mit dem Baukörper verbunden, der Gesamtaufbau großzügiger, durchdachter, sind ornamentale Erfindungen und Ideen Feichtmayrs verwertet, aber ebensogut können diese Abweichungen von

der Konzeption des Zwiefaltener Gestühls auf neue Gedanken Hermanns zurückgehen, der aus den Erfahrungen, die sich beim Bau des ersten Gestühls ergaben, gelernt hatte und unter stärkerer Berücksichtigung der Ottobeurener Raumverhältnisse den Chorgestühltypus, der im Prinzip derselbe blieb, dementsprechend abwandelte. Von einem Entwurf oder einer Mitarbeit Feichtmayrs wird in den Verträgen und Rechnungen, die in Ottobeuren zahlreicher vorhanden sind, nichts erwähnt, auch lag sicher für die Auftraggeber kein Grund vor, den Stukkator mit der Planung des neuen Chorgestühls zu beauftragen, nachdem die beiden anderen Meister ihre Fähigkeit bereits in Zwiefalten unter Beweis gestellt hatten.

Ein weiteres Argument für unsere Auffassung der Arbeitsteilung ergibt sich schließlich noch aus den Ottobeurener Lohnabrechnungen. Danach beliefen sich die Gesamtkosten des Chorgestühls (ohne Holz) auf 14 620 fl.

Lieb hat sich nun bei der Untersuchung der Feichtmayr-Christian-Frage die Mühe gemacht, die Lohnposten der Ottobeurener Meister herauszuziehen und zu addieren. Aus seiner Berechnung ist ersichtlich, daß Hermann für seine Tätigkeit 3045 fl. erhalten hat. Wenn man von dieser Summe noch die Löhne für nebenherlaufende Arbeiten (3 Beichtstühle, Reparaturen usw.) abrechnet, bleiben als Lohnanteil Hermanns am Chorgestühl rund 3000 fl. Demgegenüber hätte der Anteil Christians rund 11 600 fl. betragen. (Christian erhält für seine Arbeiten in Ottobeuren insgesamt rund 19 833 fl., Feichtmayr 31 485 fl.) Daraus läßt sich schließen, daß in dem Lohn von 3000 fl., den Hermann für seine Arbeit erhielt, unmöglich auch das Ornamentschnitzen einbegriffen gewesen ist. Auf der anderen Seite wäre der Lohnanteil Christians nur für die Herstellung der Hermen, Büsten, der 18 Reliefs unverhältnismäßig hoch. Eine befriedigende Lösung findet man nur, wenn man annimmt, daß in der hohen Summe von 11 600 fl. der Lohn für die ornamentale Schnitzarbeit enthalten war.

Mit diesen Feststellungen ist das Problem der Kollektivarbeit in Zwiefalten und Ottobeuren teilweise gelöst. Eine eingehende archivalische und stilistische Untersuchung des Feichtmayrschen Werkes wird auch in der Abgrenzung des Aufgabengebietes zwischen Stukkator und Bildhauer zu konkreteren Resultaten kommen, die der Forschung über den speziellen Fall hinaus einen tieferen Einblick in das Wesen der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts verschaffen werden.

LITERATUR

Berliner, Rudolf: Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Leipzig 1925.

Biermann, Georg: Deutsches Barock und Rokoko. Ausstellung in Darmstadt. Leipzig 1914.

Braun, E.W.: Paul Egells mutmaßliche Herkunft. Oberrheinische Kunst 1928.

Brinckmann, A. E.: Barockskulptur III A. Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam 1932.
Barockbozzetti. Bd. IV. Frankfurt a. M. 1925.
Deutsche Kunst — Italien und Frankreich. Hochschule und Ausland 1934, Heft 4, S. 25.

Busch, Rudolf: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Leipzig 1928.

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. 4. Berlin 1926.
Geschichte der deutschen Kunst. Berlin und Leipzig 1930.

Demmler, Theodor: Die Bildwerke des deutschen Museums. Berlin 1930.

Dlabacz, Johann: Allgem. historisches Künstlerlexikon für Böhmen. 1815.

Feulner, Adolf: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam 1929.
Münchener Barockskulptur. München 1922.
Hans Georg Bschorer, Das schwäbische Museum. 1929 Bd. V.

Feurstein, Heinrich: Die kath. Stadtkirche in Donaueschingen. Donaueschingen 1925.

Fröhlich-Bum: Parmigianino und der Manierismus. Wien 1921.

Führer durch die Altertümersammlung. Stuttgart 1930.

Füßli, H. H.: Allgemeines Künstlerlexikon 1810.

Giedion-Welcker, C.: Johann Baptist Straub. München 1922.

Grimschitz, Bruno: Johann Lucas von Hildebrandt. Wien 1932.

Guby, Rudolf: Die Domkanzel zu Passau, ein Frühwerk G. R. Donners, Kunst und Kunsthandwerk, 22. Jahrg. 1919.
Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelzell, Jahrbuch des kunsthist. Instituts 1918.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

Heizmann, Ludwig: Das Benediktinerkloster Ettenheimmünster. Lahr in Baden 1932.

Ilg, Albert: Fischer von Erlach. Wien 1895.

Kick und Pfeifer: Barock, Rokoko, Louis XVI. in Schwaben und der Schweiz. Stuttgart o. J.

Kling, Wilhelm: Das Kunsthandwerk in Villingen, Badische Heimat. (Baarheft) 1920.

Künstle, Karl: Ikonographie der Heiligen, 2. Bd. Freiburg 1926 und 1928.

Kraus, Fr. Xaver: Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Freibg. 1890.

Lauer, Hermann: Gesch. der katholischen Kirche in der Baar. Donaueschingen 1921.

Lieb, Norbert: Die Feuchtmayer-Christian-Frage in Ottobeuren. Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte 1931.

List, Camillo: Bildhauerarbeiten in Oesterreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire. Wien 1896-97.

Lützow, Carl v.: Geschichte der k. k. Akademie der Bildenden Künste. Wien 1877.

Mayer, Hanna: Deutsche Barockkanzeln. Straßburg 1932.

Martini, Eduard Christian: Geschichte des Klosters und der Pfarrei St. Georgen auf dem Schwarzwald. St. Georgen 1859.

Meier, Paul Jonas: Die Pfarrkirche zu St. Margareten in Waldkirch i. Br. Monatsblatt für die kath. Pfarrgemeinde Waldkirch. Oktober 1932.

Meusel, Joh. Georg: Archiv für Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1808.

Michalski, Ernst: Joseph Christian. Berlin o. J.

Müller und Singer: Künstlerlexikon. Frankfurt a. M. 1895.

Nagler, G. K.: Neues allgem. Künstlerlexikon. München 1851.

Neuwirth, Joseph: Geschichte der deutschen Kunst u. des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern. 1926.

Oesterreichische Kunsttopographie.

Paulus und Gradmann: Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Eßlingen 1914.

Pigler, Andreas: Georg Raphael Donner. Leipzig und Wien 1932.

Pfeffer, Albert: Die Karmeliterkirche in Rottenburg. Rottenburger Adreßbuch 1921/22.

Revellio, Paul: Das Villinger Benediktinerkloster. Villinger Volksblatt vom 5. und 6. April 1932.

Riesenhuber, Martin: Die kirchliche Barockkunst in Oesterreich, Linz 1924.

Riezler, Sigmund: Geschichte von Donaueschingen. Karlsruhe 1872.

Schmitt, Otto: Barockplastik. Frankfurt a. M. 1924.

Sedlmayer, Hans: Fischer von Erlach d. Ae. München 1925.

Stetten, Paul v.: Kunst- und Handwerksgeschichte von Augsburg 1779.

Thieme-Becker: Allgemeines Künstlerlexikon.

Tietze-Conrat, Erika: Oesterreichische Barockplastik. Wien 1920.
G. R. Donners Verhältnis zur italienischen Kunst. Kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. Wien 1907.

Weinkopf, Anton: Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien 1783.

Wetzel, Max: Waldkirch im Elztal. Waldkirch 1923.

Wurzbach, Carl v.: Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich.

LEBENSLAUF

Am 8. Januar 1909 wurde ich, Benno Griebert, als Sohn des Kaufmanns Robert Griebert und seiner Ehefrau Elsbeth geb. Heinsdorff in Berlin-Reinickendorf geboren. Ich bin evangelischer Konfession. In Reinickendorf besuchte ich das Realgymnasium, das ich Ostern 1929 mit dem Reifezeugnis verließ. Nach drei Semestern juristischen Studiums an der Berliner Universität studierte ich vom Wintersemester 1930 bis zum Wintersemester 1932 an derselben Universität Kunstgeschichte, Geschichte, Archäologie und Philosophie. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Brinckmann, Kauffmann, Giese, Wulff, Fischel, Kümmel, Waetzoldt, Rodenwaldt, Oncken, Brackmann, Hoetzsch, Dessoir, Rieffert und Lietzmann.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. A. E. Brinckmann, in dessen Vorlesungen, Uebungen und Exkursionen ich die Anregung zur vorliegenden Arbeit erhielt, bin ich zu besonderem Danke verpflichtet. Ferner danke ich all denen, die durch wertvolle Hinweise und weitgehendste Unterstützung zur Förderung der Arbeit beigetragen haben, insbesondere Herrn Stadtpfarrer Dr. Heinrich Feurstein, Herrn Dekan Wilhelm Kling, Villingen, Herrn Vikar Alois Siegel, Villingen, Herrn Stadtpfarrer Richard Hund, Waldkirch, Herrn Stadtpfarrer Theodor Berberich, Vöhrenbach, Herrn Pfarrer F. Götz, Ettenheimmünster, Herrn Geheimrat Prof. Dr. P. J. Meier, Braunschweig, Herrn Direktor Dr. E. W. Braun, Troppau, sowie den Direktionen der Archive in Donaueschingen, Karlsruhe und Stuttgart.